الدوحةُ تعودُ بـ الدوحة
إلى الثقافةِ العربية

مشعل بن جاسم آل ثاني

رئيس المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث

بالرغم من توقفها عن الصدور منذ عام 1986، ما برحتْ مجلةُ «الدوحة» حاضرةً في الذاكرة الثقافية العربية، تتميّزُ على ألسنة الحوارِ كلّما دارَ الحديثُ عن المجلات التي تركتْ بصماتها ومضتْ. وقد تملّكتْ القطريين، طوال تلكم السَنوات، رغبةٌ عارمةٌ لعودة «الدوحة»، وهي عودةٌ تأجّلتْ من حينٍ إلى آخر، لظروفٍ موضوعية، حتى ظنّ البعض بأن الأوان قد فات. ولَكنَّ ما يستحقُ الحياة حريٌ بإحيائه.

ومع إشراقات عهد النهضة والتنمية في قطر بقيادة حضرة صاحب السمو أمير البلاد المفدى الشيخ حمد بن خليفة آل ثاني، الذي لم يدّخرْ وسعاً لدعم كل ما يرتقي بالثقافة في قطر إلى منزلة أسمى، استدعت الأذهان مجلة «الدوحة» في وقت كان المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث منهمكاً في التفكير والإعداد لإصدار مجلة ثقافية عربية تليقُ بمكانة قطر بشكل عام، وتتواءم مع تطلعات المجلس في ميادين الإنجاز، على وجه الخصوص.

وكان أول الأسئلة: هل نعيد إصدار مجلة «الدوحة» أم نصدرُ مجلة أخرى بهوية أخرى؟ ولكلٍّ من الخيارين ما يستدعي التأمل والنقاش. فقد مضى عشرون عاماً ونيف على توقف «الدوحة» التي ولدت حينها في فضاء ثقافي محلي وعربي وعالمي ذي ملامح وشروط هي غير تلك التي يزدحم بها العالم اليوم. وما كان يبهر قراء مجلة «الدوحة» في الثمانينيات من القرن العشرين لم يعد مبهراً في الوقت الحاضر حيث تكتظُّ المنازل بمئاتَ القنوات التليفزيونية التي تحيل العالم إلى شاشة للفرجة على مدار الساعة، ويكاد لا يخلو منزلٌ من جهاز الحاسوب بشبكته العنكبوتية التي تجعلُ العالم يتحركُ حيّاً أمام أبصار البشر وبين أياديهم، مهما كبرت معارفهم أو قلت. فضلاً عن مئات المجلات العربية التي تُتخمُ رفوف المحلات التجارية، وعلى أغلفتها ما يستجيب لكل ذي هوى بما يهوى، على اختلاف الأمزجة. وبالتالي فإن محاكاة مجلة «الدوحة» بصيغتها الأولى قد تفقد عودتها عنصر الإبهار وقوة المنافسة، في زمنٍ هو غيرُ ذاك الزمن.

وعليه كان لابد من مقاربة الخيار الثاني برؤية تسعى إلى إصدار مجلة ثقافية عربية تستفيد من تراث مجلة «الدوحة» الأولى، وتواكب التغيّرات، وتمعن النظر فيما ينتشر على الساحة الثقافية العربية من مجلات جادة جديرة بالاحترام والاقتناء، نريد أن نكون بمعيتها، ولتكون مجلة الدوحة صوتاً بين الأصوات الأخرى في فضاء ثقافي عربي يتسع للجميع، نحرصُ على أن تتعدد فيه الأصوات، لما في التعددية من فضائل. وسيقترن نجاحنا باللحظة التي تساهم فيها «الدوحة» بارتفاع الصوت الكلي للثقافة العربية، ثقافتنا جميعاً، انطلاقاً من إيماننا بضرورة أن يعلو صوت الثقافة على أي صوتٍ آخر، لأن الثقافة العربية هي عنوان هويتنا.

هي خطوةٌ في مسيرة جعلها الله مباركةً..

من الدوحة إلى «الدوحة»..

ومن الدوحتين إلى العرب.

الدوحة

مجلة ثقافية شهرية يصدرها
المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث في قطر

رئيس المجلس
المشرف العام
الشيخ مشعل بن جاسم آل ثاني

مدير التحرير
عماد العبدالله

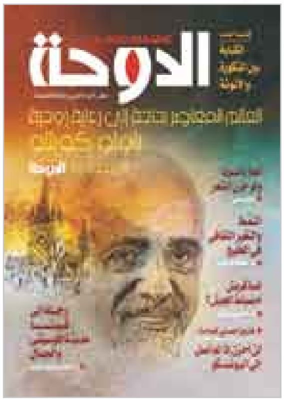
رئيس القسم الفني
سلمان المالك

المستشار الفني
يوسف أحمد

جميع المشاركات ترسل باسم مدير التحرير ويفضل أن ترسل عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج على العنوان التالي:
تليفون / فاكس: 4366283 (974+)
جوال: 5042595 (974+)
ص.ب.: 22404 - **الدوحة - قطر**
البريد الإلكتروني:
editor@dohamagazine.com

مكتب القاهرة : سامي كمال الدين
34 ش طلعت حرب، الدور الخامس،
شقة 25 ميدان التحرير

الغلاف الأول:



رسم الغلاف وصممه
محمد أبو طالب

الغلاف الأخير:

من أعمال الفنان القطري
يوسف أحمد

الهيئة الاستشارية

أ.د. محمد عبد الرحيم كافود
سعادة مبارك بن ناصر آل خليفة
د. حمد عبد العزيز الكواري
أ.د. محمد غانم الرميحي
د. علي فخرو
أ.د. رضوان السيد
أ. رجاء النقاش

شروط النشر في المجلة

مجلة «الدوحة» مجلة أدبية ثقافية فكرية، تعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات في مجالات الفكر والآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها حسب الأصول الآتية:

1- أن تكون المادة خاصة بمجلة «الدوحة» وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2- المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغوياً.
3- ألا تتجاوز الدراسة حدود الصفحات العشر من المجلة.
4- يفضل إرسال المادة بواسطة البريد الإلكتروني.
5- على الكاتب موافاة المجلة باسمه الثلاثي وأعماله وجنسيته وعنوانه ورقم هاتفه ورقم حسابه المصرفي.
6- لا يجوز إعادة نشر المواد المنشورة في المجلة إلا بموافقة من إدارتها، ولا يجوز الاقتباس دون إشارة للمصدر.
7- لاتعاد المواد المرسلة الى المجلة سواء نشرت أم لم تنشر.
8- المواد المنشورة في المجلة لا تعبر عن موقف المجلة بل تعبر عن آراء أصحابها فقط.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر		خارج دولة قطر			
الأفراد	120 ريالاً	دول الخليج العربي	300 ريال	دول الاتحاد الأوروبي	75 يورو
الدوائر الرسمية	240 ريالاً	باقي الدول العربية	300 ريال	أميركا	100 دولار
				كندا واستراليا	150دولاراً

ترسل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفية أو شيك بالريال القطري باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث على عنوان المجلة.

الأسعار

دولة قطر	10 ريالات	الجمهورية التونسية	2 دينار	جمهورية السودان	1.5 جنيه
مملكة البحرين	دينار واحد	الجمهورية الجزائرية	80 دينار	موريتانيا	100 أوقية
الإمارات العربية المتحدة	10 دراهم	المملكة المغربية	15 درهماً	فلسطين	1 دينار أردني
سلطنة عمان	800 بيسة	الجمهورية العربية السورية	80 ليرة	الصومال	1500 شلن
دولة الكويت	دينار واحد	الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة	بريطانيا	4 جنيهات
المملكة العربية السعودية	10 ريالات	الجمهورية العراقية	3000 دينار	دول الاتحاد الأوروبي	4 يورو
جمهورية مصر العربية	جنيهان	المملكة الأردنية الهاشمية	1.5 دينار	الولايات المتحدة الأميركية	4 دولارات
الجماهيرية العربية الليبية	3 دنانير	الجمهورية اليمنية	150 ريال	كندا واستراليا	5 دولارات

إعداد الماكيت
ستار ميديا
للدعاية والنشر

مقالات وبحوث
أهلاً بالسَّرْدِ، ولو «حَزِنَ» الشّعر (أدونيس) 4
أئمة قريش أم ضباط الجيش؟! (د. حسن حنفي) 6
جدتي تُبعث حيّة (د. محمد الرميحي) 14
منازل اللسان (د. صلاح فضل) 18
الرواية.. الذاكرة والنسيان (ترجمة: محمد برادة) 28
كواتم الصوت (عماد العبدالله) 38

الحوار
ساحر الصحراء باولو كويللو (القاهرة-هشام يونس) 44

قضية العدد الكتابة بين الذكورة والأنوثة
الأنثى المبدعة (د. هدى النعيمي) 50
الحروب المذكرة! (د. إلهام منصور) 54
صوت البنات.. شهرزادات معاصرات (عفاف السيد) 64
كتابة بلا حدود (د. شيرين أبوالنجا) 72
اللغة المستعارة (سلوى بكر) 78
جسد واحد (د. محمد عبدالوكيل جازم) 80

أسفار
رحلة إلى فيينا (د. أحمد إبراهيم الفقيه) 86

أحافير لغوية
ابتسامة الجيوكندا الجحاوية والبيتسا العربية! (د. علي فهمي خشيم) 98

استشراق
أوجين ديلاكروا (د. زينات بيطار) 102

شخصية العدد
أورهان باموك (فاطمة شرف الدين) 108

كتاب الشهر
«قبلة يهوذا» لأوبير برولونجو (زينب عساف) 112

ظاهرة ثقافية
سوق واقف (بسمة الخطيب) 120

من رفوف المكتبة
عرض موجز لثمانية من الكتب العربية والأجنبية 130

صفحات مطوية
قراءة في التعصب، والعلم والدين، والاستبداد.. والمال 134

فنون
العبقري النحيل (سحر طه) 138

شارع الثقافة
مهرجان الدوحة الثقافي (محمد الربيع) 144
حوار مع فاروق حسني وزير الثقافة المصري (سامي كمال الدين) 152

نصوص
الفرات (سعدي يوسف) 12
رسالة الحبيب (د. عبد العزيز المقالح) 26
«فيني منك.. فيك مني» (د. كلثم جبر) 36
كيف لي أن أتمّ القصيدة؟ (شوقي بزيع) 41
حبيبتي قطر الندى (بنسالم حميّش) 84
شريعة رزق كريم (خيري شلبي) 94

حسناً يفعل العرب، اليوم: ينصرفون عن الشعر ويذهبون إلى الرواية. إنهم في ذلك «ينعشونه»، خلافاً لما يُظنّ: يتيحون له أن يربَحَ في العُمْق، ما يَخْسَرُ على السطح.
وإذا صحّ أن «الشعر هو البُرهان الوحيد المقنع على وجود الإنسان»، كما يقول الشاعر الغواتيمالي كاردوزا إي آراغون Cardoza Y Aragon، فإننا، نحن العرب، لا نجد أية مشكلة في استخدام هذا البرهان، عندما ننظر إلى أنفسنا بوصفنا حاضراً.

أهلاً بالسَّرْدِ، ولو «حَزِنَ» الشّعر

أدونيس

يجب أن نعترف أولاً بأن أصل هويتنا الشعرية، (شعر ما قبل الإسلام) ضاع، أو صار شبه ضائع.
ومهما اختلفنا في تحديد أسباب هذا الضياع، فإنني شخصياً أجد أن المقاربة الدينية للإنسان والأشياء والعالم هي في مقدّمة هذه الأسباب.
هناك «صورة – صُوَر» عن ذلك الأصل: في الحياة اليومية، في المدارس، في الجامعات. غير أنها صور – نُسَخ تتكرّر في نُسَخ. عندما ننظر إليها الآن نرى أنها لا تعكس من الأصل إلاّ «أوهاماً»، و «أشباحاً»، و«ظلالاً». وهذه جميعها أنواع من الحُجب.
غير أن هذا يُضمِر، على مستوى آخر، أمراً بالغ الدلالة: لا تمكن استعادةَ الأصل، كما هو. وعلينا، إذن، أن نعيد ابتكاره: أن نُعيد ابتكار هويتنا الشعرية.
وثمّة طرق عديدة لإعادة الابتكار، ويبدو أن فنّ السرد، أو الفن الحكائي، هو، اليوم، الطريقة الغالبة، المهيمنة.

كمال فنِّي

أياً كان الرأي في العولمة، سلباً أو إيجاباً، فهي تمثل، بالنسبة إليّ، الفن «الأكمل» في سرد العالم. العولمة هي، من الثقافة، سَرْدُها.
وفي هذا المستوى يمكن القول إن مشكلة العولمة، ثقافياً، تكمُن في أن العالمية هي التي تحوّلت إلى ثقافة، وليست الثقافة هي التي أصبحت عالمية. وظنّي أن «المُختبَر»

السياسي – الفني، كتابة وتصويراً، بؤرة أولى لهذا التحوّل، وهي بؤرة تجد مكانها الأول في الولايات المتحدة الأميركية. ربما تكمن في ذلك الأسباب التي تجعل الثقافة الأميركية تكتسب الخاصية الشمولية، لا من حيث الانتشار والهيمنة، وحدهما، وإنما كذلك من حيث إنها تتحوّل إلى مصدر للقيم الثقافية والجمالية، وإلى معيار لتقويم الإبداع في العالم. وإذ ننظر إلى نجاح هذه الثقافة في غواية العالم، على الصعيد العلمي – التقني، من جهة، وعلى الصعيد التجريبي – الحيوي أو الحركي، من جهة ثانية، فمن الممكن القول إن هذه الثقافة تنطوي على نوع من استعمار المعايير. وهو استعمار قد يكون أشدّ خطراً من الاستعمار السياسي – الاقتصادي، لأنها بفضله لا تعود تهيمن على الأنظمة وحدها، وإنما تهيمن كذلك على الشعوب – ميلاً، وتذوقاً، واستحساناً.

وأعترف أنني عندما أشاهد «الفنون» الأميركية، اليوم، وبخاصة التصوير، وأقرأ سردها الكتابي، شعراً ورواية، أشعر بوطأة هذا الاستعمار، وبنوع من «الاستهتار» بالفن، والذائقة، والحساسية الجمالية، تماماً كما أشعر عندما أرى إلى السياسة الأميركية كيف تضع نفسها خارج القانون الدولي، وتستهتر به، وتُمَسْرِحُ هذا الاستهتار في قلب الأمم المتحدة.

السرد شعرٌ ثانٍ

لم أبتعد.

بلى، هناك غواية عالمية في فن السرد. وإذا تذكّرنا السرد العربي القديم، بدءاً من «أيام العرب»، وانتهاء بـ«ألف ليلة وليلة»، فإننا نرى أن الشعر كان قلبه النابض، فالسردية العربية إنما هي شعرية ثانية، والقَصصُ شِعرٌ آخر.

الكتابة والمحو

لم أبتعد.

بلى، علينا أن نعترف بأن للنزوع السردي عند العرب، اليوم، دوراً بالغ الأهمية، وتحتاج إليه ثقافتنا، على نحو «كياني» ومُلحّ. إنه يؤكّد على أن فن الكتابة يجب أن ينصهر في فن الحياة. الحياة اليومية، بتفاصيلها الجزئية، الصغيرة، البسيطة، المُهملة، أو حتى بقضاياها الكبرى. فكل شيء يمكن أن يُسرد. السياسة، الحب، الحرب. وكل شيء يمكن أن يُحوّله السرد إلى فن. ليس هناك شيء اسمه العالم، وشيء آخر منفصل عنه اسمه الكتابة. العالم هو نفسه الكتابة. والكتابة هي نفسها العالم.

وعلينا أن نعترف ثانياً أن لهذا الدور بعداً سياسياً بالغ الأهمية يتمثل في نزع القداسة عن اللغة، وعن الأشياء التي تحيط نفسها بهالات من القداسة.

ويتمثل هذا البُعد في إرادة الخروج من نزعة «الفخر والزهو» عند العرب – ونزعة «الكمال الذاتي» – في مثاليات القومية، والوحدة، والتراث، توكيداً على الفرد مقابل الأمة، وعلى العمل الحيّ، اليوميّ، مقابل التاريخ.

يتمثل كذلك في إرادة إفراغ اللغة العربية من تضخّم المثالات فيها، ومن انشدادها إلى ذاتها، أو إلى «سماويّتها» بعيداً عن الواقع، والتجربة، وعن الجسدية: جسدية الإنسان، والأشياء، والعالم.

يتمثل أخيراً في إرادة الخروج من الثنائية الجامدة، المعطِّلة، ثنائية الواقع الثقافي العربي: إما أن الأشياء تتغيّر، لكن الكلمات لا تتغيّر، وفي هذا ما يفسّر هيمنة اللغة الأصولية الدينية – القومية، سياسة وثقافة.

وإما أن الكلمات تتغيّر، لكن الأشياء نفسها تظلّ هي هي.

وهذا هو الوضع الذي يجابهه الإبداع العربي في صراعه مع المؤسسة السياسية – الدينية.

هكذا يتمّ انشقاق استقطابيّ في الثقافة العربية: من جهة، العمل على «إلغاء» المستقبل إلا إذا كان استمراراً للماضي، ومن جهة ثانية، العمل على «إلغاء» التاريخ، إلا إذا كان تأسيساً للمستقبل. في الحالين، تتحوّل الكتابة إلى شكل من أشكال المحو.

أقنعة أخرى.. طغيان آخر

لم أبتعد.

ثمّة في الأفق الكتابي العربي كثير من التعب. لا التعب الذي يرهق البصر وحده، بل التعب الذي يُرهق البصيرة كذلك. يقول هذا التعب إننا نعيش في عالم من الارتياب والشبهات، في غياب شبه كامل عن كل معيار يتيح لنا أن نميّز بين الواقع والمظهر الخادع. هكذا يهيمن منطق الشك في كل ما يقدّم نفسه على أنه الواقع.

يكفي أن نحيا في ظلّ الأوحد السياسي، أو السياسي الأوحد، يقول هذا التعب.

يكفي أن ننحني إعجاباً وخشوعاً أمام الحجّاج، أو السفّاح، ابن حنبل أو ابن تيميّة، يقول هذا التعب.

يكفي أن نعيش في زمان لم يعد زماننا، ولم يعد إلا استيهاماً، يقول هذا التعب.

يكفي أن نعيش في تقليد ماحق.. علماً، وتقنية، يقول هذا التعب.

ويكفي أن تكون الكتابة العربية
هرباً واحتماءً،
إعادة إنتاج لما يجب أن نتخلّص منه،
نَسْجاً لأقنعة أخرى، ولطغيان آخر،
تسوية بين البشر والأشياء،
عُنفاً، وعقيدة، وشرعاً،
مدحاً وهجاءً،
ركاماً من المفردات يدعم الركام الفكري التقليدي،
سياسة تحجب السياسة، ولغة تحجب اللغة، يقول هذا التعب.

لم أبتعد.

هكذا، استطراداً، أحيّي، باسم الكتابة العربية، سرداً وشعراً، القبيلة الهندية الحمراء، قبيلة سيمينول (Siminole) التي لم توقّع، حتى الآن، معاهدة سلام مع «نظام» الولايات المتحدة الأميركية و«ثقافتها» الإبادية.

العولمة هي الفن الأكمل في سرد العالم

لا يوجد مفهوم أصبح متداولاً وشائعاً في الثقافة العربية المعاصرة، في مراكز الأبحاث والجمعيات الأهلية والصحافة مثل مفهوم المجتمع المدني وما يتعلق به من مفاهيم موازية مثل حقوق الإنسان، وحقوق الأقليات، وحقوق المرأة، والتحوّل الديموقراطي. فهو عنصر من عناصر برنامج كامل يصدّر إلينا من الخارج من أجل إبعاد الفكر عن برنامجه الخاص وإبداعه ومفاهيمه وتصوراته التي تعبّر عن مرحلته التاريخية مثل التحرّر والنهضة والثورة والإصلاح والتغيّر الاجتماعي والنقد الذاتي، والثقافة الوطنية والاستقلال. وهو برنامج للتصدير من ثقافة المركز إلى ثقافات الأطراف في مقابل برنامج ثقافة المركز والذي تشغل به الثقافة العالمية مثل العولمة، وصراع الحضارات، ونهاية التاريخ، وثورة الاتصالات، والإدارة العليا، والتكنولوجيا المتقدّمة.

أئمة قريش أم ضباط الجيش؟!

المجتمع المدني بين التصوّر الإسلامي والمفهوم الغربي

د. حسن حنفي

كاتب من مصر

لا توجد ثقافة تشرح متون غيرها وتقتصر على الحواشي والشروح مثل الثقافة العربية التي أجهدت نفسها في الشرح دون كتابة المتن حتى أصبحت ترقص على أنغام غيرها وتدور في فلك الآخر وكأننا ما زلنا في عصر الشروح والملخصات في العصر المملوكي العثماني. والتقدّم الوحيد هو شرح نصّ الغير بدل شرح نص النفس، مضغ غذاء جديد بدلاً من اجترار الغذاء القديم، وأصبحت هذه المفاهيم «نوارة» البرامج الثقافية، والموضوعات الرئيسية في أجهزة الإعلام المسموعة والمرئية. ولا يوجد مثقف جدير بهذا الاسم إلا إذا كان له باع فيها بالكتابة أو التصريح وإعلان المواقف، على الرغم من أن نطق أسماء هنتنغتون وفوكو ياما بنبرة أهل الريف أو أهل الصعيد، وحبذا لو نطقها بالإنكليزية أو الفرنسية وتطرّق إلى جذورها اليونانية واللاتينية خاصة لو كان من الأساتذة الجامعيين أو من السفراء المتقاعدين أو من المهاجرين الزائرين أو من مذيعي القنوات الفضائية باللغات الأجنبية. والغاية أخذ الثناء من الجمهور أكثر من التطرّق إلى الموضوع.

وهي مفاهيم غير بريئة، ظاهرها العلم وباطنها الأيديولوجيا. لم يعد العلم فقط هو التكنولوجيا بل الأسس النظرية التي يقوم العلم عليها. ولم تعد الأيديولوجيا فقط هي النظم السياسية والاقتصادية كالرأسمالية بكافة أنواعها، والاشتراكية بمختلف اتجاهاتها، بل أصبحت مفاهيم مساندة للرأسمالية بعد نهاية عصر الاستقطاب. كانت الرأسمالية في عصر الاستقطاب تؤسّس شرعيتها في الليبرالية في مقابل الشمولية، الأساس النظري للنظم الاشتراكية. وبعد انهيار المنظومة الاشتراكية بدأت الرأسمالية تبحث لها عن شرعية جديدة كي تجدها في العولمة، أي شمولية رأس المال الذي يتخطى حدود الأوطان، ويتطلب إسقاط الحواجز الجمركية بين الدول، والتخلي عن السيادة الوطنية للشعوب باسم العالم قرية واحدة، وثورة الاتصالات، ونهاية التاريخ وكأن العولمة آخر مرحلة من مراحل الرأسمالية، فقد توقفت عقارب الساعة، وانتهى تطوّر التاريخ، وبلغ الذروة والتي ستظلّ كذلك إلى يوم الدين.

استهلاك وإبداع

تشغل العولمة سائر الشعوب في الأطراف بصراع الحضارات لإخفاء صراع المصالح. فالشعوب في الأطراف ما زالت مرتبطة بتراثها القديم المكوّن الرئيسي لحضارتها ومنظومة قيمها، ولم تقطع بعد معه كما فعل الغرب الحديث، فتدافع الشعوب التراثية عن تراثها دون مصالحها، وعن ماضيها دون حاضرها، وعن ذاتها بعيداً عن هجمة غيرها. وقد أعلن الغرب لأول مرّة عن ممارساته الفعلية في القضاء على لغات الشعوب المستعمرة وثقافاتها حتى لا تكون أداة للتحرّر فيما بعد: الجزائر فرنسية، وأميركا إنكليزية أو فرنسية أو إسبانية أو برتغالية، وأفريقيا أنكلوفونية أو فرانكفونية، وسواحل جنوب شرق آسيا بريطانية أو إسبانية أو هولندية أو برتغالية... إلخ. أعلن عما كان يخفيه، وصرّح بما كان ينكره، مع أنه نفسه قضى على حضارته الخاصة بتدميرها

بعد بنائها، فشتان ما بين مُثل التنوير الأولى في القرن الثامن عشر، العقل والحرية والمساواة والإخاء والعدالة الاجتماعية والطبيعة والتقدّم، وبين تدميرها الآن في عصر ما بعد الحداثة والتفكيكية والكتابات «ضد المنهج» و«وداعاً أيها العقل»، والإعلان عن «موت الإله» وحياة الإنسان، ثم «موت الإنسان» ولا حياة لأحد، وبداية عصر العدمية المطلق، والكتابة من نقطة الصفر، والعود إلى العماء الأول حيث لا قانون ولا نظام ولا تناسق ولا انسجام بل فوضى شاملة في البداية وفي النهاية.

وكان من الطبيعي أن ينشأ ردّ فعل إسلامي ضد مفهوم المجتمع المدني وجمعياته المنتشرة في الوطن العربي والعالم الإسلامي باعتبارها تعمل في جدول أعمال غربي وبتدعيم مالي منه ودون أن تدرك بعمق النيّات غير البريئة لواضعي مثل هذه المفاهيم ودون أن تؤصّل حاجات المجتمعات في تراثها وثقافاتها الشعبية. فقوّى مفهوم الأمة، الذي يجمع الشعوب كلها في أخوة وبنية وروابط إنساني وتعاون إقليمي، وربما روابط سياسية دون أن تكون بالضرورة دولة إسلامية واحدة مترامية الأطراف كالشركات العابرة للقارات في عصر العولمة.

السوط على الظهر

كما ينشأ ردّ فعل حكومي لارتباط جمعيات المجتمع المدني بالتمويل الغربي وبتركيزها على ملفات حقوق الإنسان. وهي ليست في صالح النظم الحاكمة، ملكية كانت أم جمهورية، رأسمالية أو اشتراكية، أئمة قريش أم ضباط الجيش. تستعملها النظم الغربية الأميركية المعادية كسوط لإلهاب ظهر الأنظمة إذا ما هي خرجت عن بيت الطاعة، وانتهجت سياسات وطنية مستقلة بعيداً عن مناطق النفوذ الغربية. والأحلاف الأميركية والتطبيع مع الكيان الصهيوني. وهي في النهاية جزء من المعارضة المدنية تتعاون مع أحزاب المعارضة السياسية، وتدافع عن الديموقراطية والتعدّدية السياسية وحرية الرأي والتعبير. فهي جزء من حركة المجتمع والتي تريد الدولة السيطرة عليها ووضعها تحت المراقبة. وهي مصدر معلومات للقوى الغربية عن أوضاع حقوق الإنسان والتحوّل الديموقراطي في بلدان العالم الثالث وما تنشره ملفات منظمة العفو الدولية، وتقارير الأمم المتحدة عن حقوق الإنسان. كما أنها تتمتع بحماية الغرب لها من خلال أجهزة الإعلام. فهي نوع من «الصداع» المستمر لأنظمة الحكم. وقد نشطت في الآونة الأخيرة لدرجة أنها أصبحت أعلى صوتاً من أحزاب المعارضة الرسمية الحكومية الممثلة في البرلمان بحيث التفّ حولها الشباب بعد أن يئسوا من الإصلاح عن طريق الحزب الحاكم أو الثورة عن طريق أحزاب المعارضة. وكانت في دوربان أكثر حضوراً وتأثيراً من الوفود الرسمية للحكومات. وما زال صوتها مسموعاً عبر الحدود، ولا يمكن اتهامها بالولاء الحزبي أو الانتساب الأيديولوجي. تدافع عن الحرية والديموقراطية وحقوق الإنسان والبيئة في كل مكان ومن خلال كل الثقافات. فما فرّقته النظم السياسية وحدته الجمعيات الأهلية. وما أفسدته الدولة أصلحه المجتمع المدني. فهو الدولة البديلة التي تحكم من أسفل وليس من أعلى. وهي سلطة الشعب في مواجهة سلطة الحاكم. هي الحق فوق القوة في مقابل القوة فوق الحق، منطق النظم السياسية.

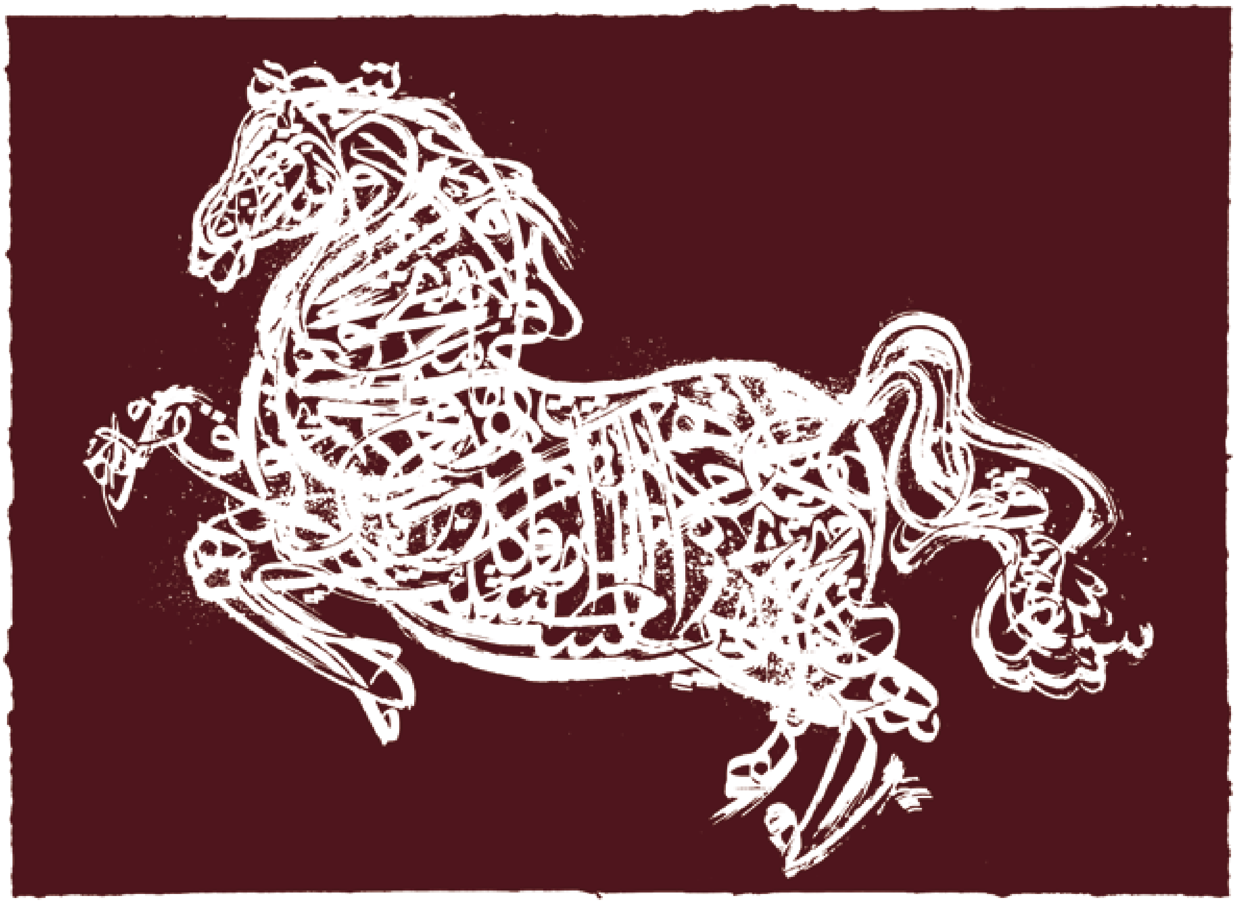
والحقيقة أن الخلاف بين المفهومين للمجتمع المدني هو في الحقيقة خلاف مزدوج. الأول صراع على السلطة بين الدولة وخصومها، الدولة التي تقوم شرعيتها على السلطة الوطنية وريثة حركة التحرّر الوطني والتي لا تميل في سياستها يميناً أو يساراً نحو الغرب أو نحو الشرق.

والخلاف الثاني في مصدر المعرفة. فمفهوم المجتمع المدني مصدره الثقافة الغربية والتاريخ الغربي في حين أن تصور المجتمع المدني الإسلامي مصدره الثقافة الإسلامية والتراث الإسلامي. فالخلاف في مصدر المعرفة وليس في موضوع المعرفة، نشأة السلطة في المجتمع. الخلاف في وسائل المعرفة، وليس في غاية المعرفة، حرية الفرد وديموقراطية الحكم. الخلاف ربما في لغة الخطاب، بين لغة العقل ولغة النقل، الأولى لغة عامة مفتوحة تقبل الحوار والثانية لغة اصطلاحية خاصة تستبعد أكثر مما تتمثل.

اسبينوزا وروسو

نشأ مفهوم المجتمع المدني في الفكر الغربي في القرن السابع عشر عندما بدأ لوك وهوبز يبحثان عن مفهوم جديد في مقابل الملكية والكنيسة. ففي الملكية المواطن رعية من الرعايا، وفي الكنيسة مؤمن في مجتمع المؤمنين. وفي كلتا الحالتين كان الوجود الإنساني يستمدّ مقوّماته من خارجه، من السلطة السياسية أو السلطة الدينية. فجاء مفهوم المجتمع المدني كبديل عن الدولة والكنيسة. ويصبح الإنسان فيه عضواً بمحض إرادته. وتنشأ السلطة فيه عن طريق العقد الاجتماعي كما حدّدها لوك واسبينوزا في القرن السابع عشر، وروسو في الثامن عشر.

لذلك ارتبط مفهوم المجتمع المدني بمفهوم المواطن والمواطنة، والمساواة في الحقوق والواجبات بين المواطنين. وهو لقب واحد عام لكل الأفراد الذين ينتسبون إلى نفس المجتمع. وقد كان هو اللقب الأثير في الثورة الفرنسية قبل الرفيق في الثورة الاشتراكية الكبرى في روسيا عام 1917، والأخ اللقب المفضّل في الجماعات الدينية وباقي الألقاب الأسرية المجازية مثل الأب والابن والأم والأخت. وقد تعدّدت الألقاب في الملكيات مثل ملك وأمير ونبيل وكونت وبارون وولي العهد، وفي المجتمعات الدينية مثل القس والراعي والبابا والكاردينال. وكان كل لقب يعبر عن وضع في التراتب الاجتماعي أو الكنسي. ولكل رتبة سلطة على الأخرى، وعلاقة الأدنى بالأعلى علاقة الطاعة العمياء،



علاقة المأمور بالآمر وإلا فالطرد والحرمان.

جاء مفهوم المجتمع المدني مفهوماً متوسطاً بين الأسرة والدولة لحماية الفرد من الطابع البطريركي للأسرة، الأب، والدولة، والحاكم، والتحوّل من النشاط الخاص إلى النشاط العام دون مروره بالسلطة السياسية. وهو عند هيغل خطوة نحو الدولة كما أن الأخلاق الفردية خطوة نحو الأخلاق الاجتماعية والتي تحقق المصالحة بين المصالح الخاصة والمصالح العامة. واعتبرته النظم الشمولية التقليدية مانعاً من السيطرة على المجتمع، وحصناً في مواجهة الدولة. وهو مجتمع يحكمه قانون تضعه الدولة في مواجهة نفسها. يكفله الدستور. ولا يستطيع الأفراد ولا الجماعات ولا الدولة ذاتها اختراق قوانينه.

أقوى من الدولة

لقد أصبح المجتمع المدني في المجتمعات الغربية أقوى من الدولة، إذ تقوم أجهزة الإعلام المرئية والمسموعة والصحافة بدورها في الرقابة على أجهزة الدولة. وطالما كشفت الصحافة فساد أجهزة الدولة بما في ذلك مؤسسة الرئاسة ذاتها وإقالة الرؤساء ومحاكمتهم. فقد أجبر نكسون على الاستقالة بفضل ما كشفته الصحافة عن تنصت الحزب الجمهوري على الحزب الديموقراطي فيما يعرف بفضيحة «ووترغيت». كما كاد ينال كلينتون نفس المصير بسبب فضيحة جنسية أخرى. لا يُخشى على المجتمعات الغربية من الانقلابات العسكرية أو حلّ المجالس

الثقافة العربية تشرح متون غيرها وترقص على أنغام غيرها

شغلت العولمة الشعوب بصراع الحضارات لتخفي صراع المصالح

النيابية، وإلغاء الأحزاب السياسية، وإيقاف الدستور، وتعطيل أحكام القانون، وإعلان الأحكام العرفية وحالة الطوارئ ومنع التجوّل، والحكم بالقوانين الاستثنائية. وقد كان ديغول محلّ انتقاد دائم بسبب «المادة 16» التي تعطي رئيس الجمهورية بعض السلطات في حالات الخطر في أثناء حرب الجزائر، وتهديد الجيش الفرنسي في الجزائر بالانقلاب على السلطة والاستيلاء على الحكم، من الجزائر إلى باريس. وتجد أوروبا الشرقية صعوبة للحاق بأوروبا الغربية لهذا السبب وهو عدم استقرار المجتمعات في أوروبا الشرقية وتسلط الأحزاب الحاكمة وضعف المجتمع المدني بل وتحريم المعارضة قبل انهيار المنظومة الاشتراكية. وكان الاتحاد السوفياتي في نفس الموقف أثناء الحكم الشمولي واضطهاد المعارضة والنفي إلى سيبيريا. وما زالت الصين تعاني من هذه الصورة التقليدية، سيطرة الدولة على المجتمعات خاصة بعد حوادث ميدان «السلام السماوي». وربما استطاعت بعض المجتمعات الآسيوية الاعتماد على الحركات الشعبية والتنظيمات النقابية بدورها في إحداث

التغيّر المطلوب في النظم السياسية مثل حركات العصيان المدني في الهند أثناء التحرّر من الاحتلال البريطاني، وثورة الشعب في الفليبين ضد ماركوس، وثورة الطلاب في إندونيسيا ضد سوهارتو، وربما أيضاً في إفريقيا، حركة النقابات العمالية في السودان لإسقاط النميري في 1985، والحركات الشعبية النسبية في العواصم العربية لمساندة الانتفاضة ولو كان تضامناً معنوياً وبموافقة النظم السياسية المحاصرة بين المطرقة والسندان، بين الشارع العربي من ناحية والضغط الأميركي - الصهيوني من ناحية أخرى.

أما في بلدان العالم الثالث، فنظراً لسيطرة الدولة على كافة النشاط الخاص والعام للمواطنين، أفراداً وجماعات، قويت الدولة على حساب المجتمع باستثناء بعض الدول التي مرّت بفترة ليبرالية كنظام للحكم مثل مصر في النصف الأول من القرن العشرين وقبل ثورة يوليو 1952. كما أن تجربة المجتمع اللبناني فريدة من نوعها من حيث أنها البلد العربي الوحيد الذي تتجاوز فيه قوة المجتمع المدني قوة الدولة ذاتها، فقد قام المجتمع نفسه بتنظيماته السياسية والمدنية بتحرير الجنوب من الاحتلال الصهيوني. وما زال هو الحامي للنظام الديموقراطي الذي يقوم على التعدّدية السياسية والوحدة الوطنية في آن واحد. وقد أدّت حركة المعارضة في البحرين إلى فرض وجهة نظرها على نظام الحكم. وقام مجلس الأمة في الكويت بدوره في الرقابة على جهاز الدولة. وتقوم النقابات والاتحادات في مصر والأردن بمقاومة شتى أشكال التطبيع مع الكيان الصهيوني. وتناضل جمعيات حقوق الإنسان وروابط المجتمع المدني في تونس من أجل إقامة مجتمع وطني تعدّدي حرّ. وعندما يغيب المجتمع المدني وعندما يغيب في تاريخ شعب فترة ليبرالية يتقاتل الفرقاء، «الأخوة الأعداء» كما هو الحال في الجزائر والصومال. لا يعني تقوية المجتمع المدني أن يكون ذلك على حساب الدولة وإضعافها، فالعلاقة بين المجتمع المدني والدولة ليست علاقة عكسية، إذا قويت الدولة ضعف المجتمع المدني، وإذا ضعف المجتمع المدني قويت الدولة، بل قد تكون علاقة طردية، حركة واحدة تقوى فيها الدولة الوطنية والإرادة المستقلة وفي نفس الوقت يقوى المجتمع المدني حتى تضمن الدولة الوطنية بقاءها.

أهل الحلّ والعقد

ولا يكاد يختلف مضمون المجتمع المدني في المفهوم الغربي عن مضمون المجتمع المدني في التصوّر الإسلامي حتى لو اختلفت المعايير النظرية والوسائل العلمية والأهداف والغايات. فالمجتمع الإسلامي مجتمع مدني بطبعه. وقد لاحظ الفارابي ذلك من قبل أن الإنسان مدني بالطبع. كما أكده ابن خلدون بعد ذلك بما يزيد على أربعة قرون بأن العمران طبيعي في البشر.

الدولة في الإسلام بنت المجتمع وليس المجتمع ابن الدولة، ولما تحوّل المجتمع القديم كله إلى مجتمع جديد وكانت النبوة هي مصدر التشريع والباعث على الطاعة أتت الخلافة لتسدّ الفراغ السياسي الذي تركته النبوة. فالسلطة نشأت تلقائياً في المجتمع الجديد ثم تحوّلت إلى المجتمع القديم بعد الفتح حتى أصبح للمجتمع الواحد سلطة واحدة تنظم

أمور المجتمع بناء على القانون الجديد. فالمجتمع هو الأصل والدولة هي الفرع. ومن ثم يمكن أن يقال إن المجتمع المدني في التاريخ الإسلامي هو أصل الدولة ومنشؤها.

وتنشأ السلطة في المجتمعات الإسلامية طواعية واختياراً بناء على اتفاق بين الناس عن طريق البيعة، فعند علماء أصول الدين «الإمامة عقد وبيعة واختيار». تنشأ السلطة السياسية عن طريق عقد بين «أهل الحلّ والعقد» أي أهل الاختصاص أو ممثلي الأمة بالمعنى الحالي عن طريق الأهلية أي العلم بالشريعة وبمصالح الناس أو عن طريق تمثيل أولي للعامة من أهل العلم. والعقد شريعة المتعاقدين كما أوضح أبوبكر في خطابه في سقيفة بني ساعدة بعد مبايعته التي يتعلمها جميع التلاميذ في المدارس بحيث أصبحت جزءاً من الثقافة الشعبية في اللاوعي الإسلامي، «إني وليت عليكم ولست بخيركم. إن أحسنت فأعينوني، وإن أسأت فقوّموني. أطيعوني ما أطعت الله فيكم فإن عصيته فلا طاعة لي عليكم». فالعلاقة بين الحاكم والمحكوم علاقة تعاقدية، يطيع المحكوم الحاكم طالما أطاع الحاكم القانون والدستور، فإذا ما خرق الحاكم شروط العقد من ناحيته انفسخ العقد وحق للمحكوم الخروج على الحاكم الظالم.

الحاكم ممثل للأمة وليس لله، والحكم للقانون وللدستور. الحكم الإسلامي ليس حكماً «ثيوقراطياً» يقوم على الاختيار الإلهي كما هو الحال في اليهودية التقليدية. وليس حكماً ملكياً وراثياً كما كان الحال في إمبراطوريتي الفرس والروم ومملكة بيزنطة، هو حكم أقرب إلى حكم الناس بأنفسهم عن طريق من يختارونه، أقرب إلى العقد الاجتماعي عند المعاصرين. والأمر شورى بين الناس ضد الاستبداد بالرأي والتفرّد بالقرار «فلا خاب من استشار». الديموقراطية في الغرب مفهوم كمّي، سيادة رأي الأغلبية على الأقلية. والشورى في الإسلام مفهوم كيفي، احترام رأي الأغلبية للأقلية. وقد يكون الحق مع الأقلية. الديموقراطية في الغرب تعبير عن الإرادة العامة التي قد تختلط بالمصالح الفئوية في حين أن الشورى في الإسلام تعبير عن إرادة عامة التي تعبّر عنها الشريعة الوضعية التي هي تعبير عن الإرادة الإلهية التي لا تنحاز لطائفة أو فئة أو طبقة (وإن اتبع الحق أهواءهم لفسدت السموات والأرض). هي شريعة العدل وعليه قام الميزان في السماء والأرض.

الذبّ عن البيضة

وللمؤسسات الاجتماعية الحق في الرقابة على الأسواق العامة وأجهزة الدولة. بل إن هذه الرقابة هي الوظيفة الرئيسية للحكومة الإسلامية والتي سمّاها الفقهاء «الحسبة» وكما كتب ابن تيمية وابن القيم «الحكومة الإسلامية» أو الوظيفة الرئيسية للحكومة الإسلامية. فالحكومة سلطة تنفيذية وليست تشريعية أو قضائية. التشريع للقانون، والقضاء للفصل في الخصومات. وهي السمات الرئيسية للمجتمع المدني في الفصل بين السلطات الثلاث.

كما يقوم الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر بدور الرقابة على أجهزة الدولة من خلال خطباء المساجد يوم الجمعة ودروس العصر، فالدين النصيحة، ويكون شرطه ألا يؤدّي إلى منكر أعظم منه، وأن يكون العالم على علم بالموضوع حتى تصحّ النصيحة، ويستفيد بها أولو الأمر، وتتحقق الصالح العام. تعي العامة مصالحها، ويتبصّر الحاكم، ويتدبّر في قراراته. ويقوم العلماء بدورهم في تجسير العلاقة بين الحاكم والمحكوم، حقوق المحكوم وواجبات الحاكم.

فإن استمر الحاكم في عصيان القانون، وعدم الأخذ بالنصيحة، إذا ما تهاون في «الذبّ عن البيضة»، وتقوية الثغور، وحماية الحدود، وإذا ما صالح الأعداء وتحالف معهم ضد مصالح الأمة أو صلى في الأرض المغصوبة فإن على العلماء الذهاب إلى القضاء لشكايته أمام قاضي القضاة المعين من الحاكم والذي لا يمكن عزله حفاظاً على استقلاليته. وهو ما يعادل محاكمة الرؤساء أمام المجالس النيابية أو المحكمة الدستورية العليا أو مجلس الدولة. فإن عاد الحاكم إلى الحق بعد ثبوت التهمة عليه حققت الرقابة الشعبية دورها، وإن استمر في عصيان الحكم وفسخ العقد جاز الخروج عليه بقيادة علماء الأمة وقضاتها وقاضي القضاة.

الإسلام ليس ديناً كهنوتياً
لكنه دين اجتماعي وسياسي

ملفات حقوق الإنسان
أكثر تأثيراً من المعارضة الرسمية الحكومية

والشريعة الإسلامية شريعة وضعية تقوم على رعاية المصالح العامة. وضعت ابتداء تحقيقاً للمصالح، والمحافظة على الحياة (النفس)، وحق الإنسان في البقاء، والعقل، وحق الإنسان في المعرفة، والتعليم، والمعيار العام الذي يتساوى أمامه الجميع (الدين) دون ازدواجية في التطبيق أو نسبية في الرؤية أو عدمية في الاتجاه، والكرامة والعزة (العِرض) وحث الإنسان في الحياة الأبية ضد الذلّ والامتهان، والثروات الوطنية (المال) ضد السفه والتبذير والاحتكار والاستغلال. كما وضعت الشريعة للامتثال، أي للاقتناع بها طواعية واختياراً دون فرض أو جبر، كما وضعت للتكليف، أي للتحقيق وإعطاء الناس حقوقهم قبل مطالبتهم بواجباتهم. والحدود جزء من الواجبات مشروطة بإعطاء الحقوق. ولكل حدّ سبب وشرط مانع. فلا تطبق الحدود إلا بعد توافر أسبابها وشروطها وانتفاء موانعها. فلا تقطع يد سارق عن جوع أو بطالة أو مرض نفسي أو إذا كان المجتمع كله سارقاً، وكانت السرقة سلوكاً اجتماعياً عاماً للأغنياء قبل الفقراء. ولا يطبق حدّ الزنا إلا بعد تسهيل الزواج المبكر ومنع الإثارات من أجهزة الإعلام المرئية والمسموعة. وتؤتى الأفعال بالنوايا الصادقة منعاً للاحتيال والتحايل. ولا يكلف الله نفساً إلا وسعها. ومن ثم لا يجوز تكليف ما لا يُطاق.

الأعمال الفنية: أحمد مصطفى- مصر

الفرات

سعدي يوسف
شاعر من العراق

يغيضُ عن «الرّقة» الماءُ كي يدخلَ الطبقات الخفيّةَ من لحمِنا،
نحن أبناء تلكَ الضفاف التي أنبتتْ قصباً للأسنّة والأغنيات.
الفراتُ هَنا ضلّلَ النورسَ. السمَكُ المتحدِّرُ من فُوّهات الجبالِ ارتضى
في الفرات مراعيَه، وارتدى الفضّةَ. الخيلُ تعبرُ، غرثى، مَخاضاتِه.
والجمالُ الأبيّةُ تعلكُ في الصّهَد، الشيحَ. ماءٌ تغلغَلَ في الرملِ.
في وَجْنةِ الطفلِ. مَاءٌ يَظلّ بكفَّيكَ، لا يتبدّدُ. ماءٌ هو البَسْمَلةْ.

سلامٌ على جسدَينِ استحالا به جسداً واحداً. والسلامُ على القاعِ حيثُ
الحصا يترقرقُ. يا بردَ مائكَ! أقسمتُ بالطيرِ أن أرتدي كلَّ فجر
جناحَين، أقسمتُ بالطينِ أن أبلغَ الطينَ في صبوة، غائصاً... أيها النهرُ
يا خيطَ أسمائنا وتواريخنا، يا قرانا، وذكرى مَمَالكنا. يومَ جئتُكَ
أحملُ أوزارَ خَطوي تحمَّلتني، وانتظرتَ إلى أن وثَبْتُ خفيفاً من القاعِ.
ضوءٌ على جسدَينا. وضُوء. أهذا هو السلسبيلُ؟ أهذي هي السّنبلةْ؟

فيافيكَ، حيثُ الذئابُ التي تألَفُ النارَ. جنّاتُ عدْنكَ حيثُ الصقورُ التي
تألفُ الناسَ. مَرْعاكَ حيثُ الزهورُ به كَمْأةٌ. والنسَاءُ اللواتي يَخُضْنَ
بأثوابهنَّ المُوَيجات إذ يتبرّدْنَ. هل كان صوتُ المُغَنّي شبيهَ عرائسكَ؟
الليلُ يهبطُ، سمْحاً، خفيفاً. شباكٌ بلا سَمَك في ثياب الصغارِ. ويأتي
الشّميمُ: أقهوتُكَ المُرّةُ الآنَ، أم وترٌ يتقطّعُ؟ ألمُسُ أحجارَكَ الناعماتِ
الثقالَ... وأُصغي إلى ضجّةٍ. أهيَ مفتاحُ كنزِكَ أم أنها الصّلصلةْ؟

تسيلُ الهُوَينى...
قروناً تسيلُ الهُوَينى...
وتمنح أهلَكَ خبزَ الضفافِ وقثّاءَها
والأغاني.
تسيلُ الهوينى...
قروناً تسيلُ الهوينى...
يمرُّ بك العابرون:
الجيوشُ، اللصوصُ ذوو الخُوَذِ،
السائرونَ إلى حتفِهم في الظلامِ... السماسرةُ،
السُّحُبُ الصيفُ، أوباشُنا، والقياصرةُ، الطامعونَ...
وأنتَ تسيلُ الهوينى
قروناً تسيلُ الهوينى....
وتمضي
كأنك لا تعرفُ المسألةْ.

العمل الفني: نذير نبعة - سورية

لو قدر لجدتي التي توفيت إلى رحمة الله في وسط الأربعينيات من القرن الماضي في عمر يناهز الخمسين كما قيل لي، لو قدر لها أن تعود إلى الحياة من جديد لترى ما حل بمجتمعها وجيرانها وعائلتها وقبيلتها، فإنها سوف تصاب على الأقل بـ«صدمة ثقافية» عميقة، تتمنى أنها لم تبعث من جديد. وبالتأكيد لن تصدق ما تشاهد أو تسمع أو حتى تشم. فلم يكن في مخيلة جيلها أبداً أن تخرج المرأة إلى العمل، فهي تعرف أنها فقط تخرج مرتين من بيتها طوال حياتها، الأولى إلى بيت الزوجية، والثانية إلى المقبرة.. في تلك الفترة، كان ذلك اعتقاداً راسخاً ومطبقاً لجيل جدتي وحتى ابنتها.

جدتي تُبعث حيّة

النفط والتغيّر الثقافي في الخليج العربي

د. محمد الرميحي

كاتب من الكويت

في الربع الأول من القرن العشرين، كتب المرحوم يوسف بن عيسى القناعي، وهو رجل من كبار مصلحي الكويت القصة التالية، يصف فيها الوضع العام للمرأة في ذلك المجتمع وقت حياة جدتي، فقال: «إن أحدهم مر ببيت جاره وطرق الباب فلما أجابه الجار قال له: أرى أن هناك دخاناً يتصاعد من مطبخكم من منفذ عال، قال له الجار نعم هو كذلك، قال عليك أن تسد الفتحة تلك التي يخرج منها الدخان، لأن أصوات زوجتك وأهل بيتك تسربت إلى الشارع»!! صوت المرأة إذاً عورة في زمان جدتي وعليها أن تعيش وتموت ولا أحد غريباً يسمع حتى صوتها، أما أن ترى النساء يغشين الأسواق ويتحدثن مع الأغراب، بل ويظهرن سافرات في هذا الصندوق السحري (التليفزيون) فذلك ضرب من الجنون المطبق.

حلم مزعج

أما أن يقال لجدتي إن حفيدتها قد اختارت زوجها بنفسها، فذلك ما لا يغتفر بجانب أنه لا يصدق، وهي قضية تعني الخروج عما تعرف، وسيكون حلماً مزعجاً، فمنذ متى تختار المرأة زوجها، إنها لا تعرف حتى شكل زوجها قبل أن تزف إليه في ذلك الزمن، وحتى بعد زفافها، أما ليلة الزفاف فإنها تقدم له كالذبيحة، وفي الغالب لابن العم، لا تزيين أو «ماكياج» كما يسمى اليوم، أجاركم الله، ولا حتى استحمام، تُلقى على الزوج في ليلة الزفاف كما هي بملابس المطبخ، أما اليوم فإن تقاليد الزواج التي تشاهدها وهي مبهورة قد تغيرت جذرياً، وتدفع الأموال الطائلة لحفلات الزفاف، ويتسابق القوم بتصميم بطاقات الدعوة، أما الليلة الكبيرة فتشرف «العروس» على كل صغيرة وكبيرة فيها، من طريقة تصميم «الكوشة» إلى إحياء حفل الزفاف بفنان أو فنانة ذات شهرة واسعة، أما «فستان» الزفاف فيبلغ ثمنه ما يساوي مئات آلاف من قيمة براميل النفط. أما الزوج فهو من قررت الفتاة الارتباط به بسبب علاقات ربما تكون سابقة للزواج نفسه، لا ابن العم التقليدي الذي تقرره الأسرة في السابق، وما عليها إلا الامتثال لذلك القرار.

وضع المرأة بدأ يتغير عندما وصلت حفيدة جدتي إلى المراحل الأولى لبدء التعليم في الخمسينيات من القرن الماضي، سألت الحفيدة باستغراب المدرسة بعد أن قالت لها الأخيرة إن الملائكة تلعن المرأة التي تخرج من بيت زوجها دون إذنه، فقالت الحفيدة بشكل تلقائي وقد تفتح ذهنها قليلاً، وهل تلعن الملائكة الرجل إن خرج من البيت دون إذن زوجته؟! قالت المدرسة بشيء من الغضب ذلك شيء آخر!!

واليوم نجد أن المرأة في الخليج قد أصبحت مؤاخية للرجل في كل مكان تقريباً، ليس في مكاتب الدولة والمؤسسات المالية ومراكز التعليم فحسب، ولكن أيضاً في المنتديات السياسية والثقافية، أصبحت تسافر إلى أقاصي البلدان بمفردها دون مرافق أو رقيب، ترى ماذا تقول جدتي أو حتى ابنتها (والدتي) لو وجدت أن المرأة في الخليج تقيم لها «مخيماً» ويؤمه الرجال علنا دعوة منها لانتخابها كعضوة في المجلس النيابي.!! كيف يحدث ذلك، وهل خلا المجتمع من الرجال؟!!

تلك واحدة من المظاهر الكثيرة التي أحدثها التطور الاقتصادي والاجتماعي في منطقة الخليج، وهي «تحرير المرأة» من قبضة العادات والتقاليد التي كان البعض يعتقد أنها جزء مما أنزل الله. بعضنا ما زال متشككاً في أن المرأة من حقها أن تحصل على حقوق كاملة مثلها مثل الرجل، فهي وإن حدث لها ذلك «التحرر النسبي» فإنها يجب ألا تكمل الطريق، البعض الآخر يرى أن حقوقها منقوصة بشكل فاضح بين ظهرانينا حتى اليوم، ولكن الأمور نسبية تماماً، فلا من يعتقد أنها أخذت الكثير سوف يجعلها تتوقف عن متابعة التغيير حثيثا، ولا من يعتقد أن حقوقها منقوصة سوف يسارع في تطويرها.

لقد تطور موقفها الاجتماعي والاقتصادي والسياسي بسبب ما حل بمجتمعها من تطور كان أبرز عوامله تدفق النفط، واستخدام عائداته الوفيرة في مناحي الحياة المختلفة..

فالنفط أحدث «ثورة» في البناء الثقافي في منطقة الخليج، وربما دون النفط لم تتحقق «ثورة» بهذه الكمية وبهذه الغزارة، أقول ربما استطاعت دول الخليج أن تتغير ثقافياً بشكل تدريجي دون النفط، ولكني لا أستطيع أن أتصور أن يكون التغيير بهذه السرعة الزمنية وبهذه النوعية والكيفية والعمق من التغيير دون تأثير النفط.

التعليم مفتاح التغيّر

التغيير الثقافي جاء نتيجة استخدام عائدات النفط في الاستثمار التعليمي، فلولا التعليم لما وجدنا سيدة خليجية تصبح وزيرة، أو تعمل طبيبة أو أستاذة جامعية وحتى «سيدة أعمال».

عندما كان يولد الطفل في الخليج أيام جدتي المرحومة أو حتى والدتي كان توقع السن التي يمكن أن يصل إليها ربما لا تتجاوز الخامسة والأربعين، في هذه السن قبل خمسين سنة من اليوم يعتبر الرجل «مسناً» قارب إلى نهاية عمره، واليوم تعيش المرأة الخليجية لتصبح يافعة في سن الثمانين ويظل الرجل شابا إلى الخامسة والسبعين، فتوقع العمر عند الولادة تضاعف في الخمسين سنة الأخيرة، وذلك حدث جزئياً بسبب «الثقافة» الصحية التي حصل عليها المجتمع وقاعدتها التعليم. وليس بسبب وجود الدواء وحده هو الذي ساعد في رفع سن الإنسان الخليجي، بل أن توافر الدواء الأجود والأنفع جاء بسبب

توافر المال «النفطي» إنه وعي ثقافي أدى إليه التعليم والاحتكاك بثقافات عالمية تؤكد على أن الوقاية خير علاج، وتتوافر سبل الوقاية أيضا بسبب الوفرة المالية. التغيير الثقافي في الخليج قد وجد له مساراً على الطريق السريع، فلا ملابس الناس ظلت كما كانت، ولا زادهم بقي على حاله كما كان يعرف، وحتى لهجتهم (إن لم نقل بعض لغتهم) قد تغيرت. كان تناول «لية» الخروف أمنية للجيل الذي سبقنا ووجبة غذائية مشبعة، وقد تكون أمنية في أول سني حياتنا، لأنها - دون أن نعلم - تمد أجسامنا بالطاقة، أصبحت اليوم مكروهة ومنهياً عن تناولها بسبب ما تتركه من تراكم الدهون في الدم مما يسبب الكولسترول. أما اللهجة الخليجية، وهي جزء من الثقافة، فقد اندثر كثير منها وأصبح من يتذكرها أو يستخدمها «دقة قديمة» قد يثير الابتسام إن لم يكن الضحك عندما يستخدمها. ملابس المرأة الخليجية تغيرت جذرياً، فلم يعد «البرقع» للوجه و«القبقاب» للقدمين، وهما الظاهرتان الأبرز، تحول البرقع إلى وجه صبوح أو حتى حجاب ملون يلف الوجه فيعطيه شيئاً من الإثارة الغامضة، وتحول «القبقاب» إلى نوع آخر من أنواع الأحذية، كثيراً ما صممه «شانيل» أو حتى «بوتيجا» من الكعب العالي أو ذي الرقبة!

تربية الأطفال لها منحى آخر في التغير الثقافي، فقد كان الميلاد عملية يُحتفى بها في المنزل، دائماً يشوبها الغموض والسرية، خوفا من الحسد، أما علاج وتشافي المرأة الوالدة فله طقوس لا تخرج عن أنواع من الأطعمة الشعبية، وكمية كبيرة من الملح للتعجيل بشفاء جروح الميلاد. والطفل له تعامل مختلف إن كان أنثى أو ذكراً، الأنثى غالبا غير مرحب بها، والذكر يأتي لوالديه ببشرى سارة، حيث يكون في المستقبل عضداً للوالد في المكسب. ويوضع الطفل في «مهاد» لفترة زمنية ترعاه الجارة أو القريبة من الأم، ولا يعتنى بنظافته أو بتحصينه من الأمراض، فالله هو الشافي والمعافي. أما طفل اليوم في الخليج فإنه يوضع «أنثى أو ذكراً» في مستشفى «خمس نجوم»، ويكون الميلاد احتفالاً وتسابقاً بين الأسر، خاصة الطبقة الوسطى وما فوقها، وتستعرض الأم أو الأسرة قدرتها المالية والذوقية في استقبال المهنئين، وتصرف ألوف الدنانير من أجل «الاحتفال» بالمولود، متسابقين على الحصول على هدايا من «فوشون» أو غيره من المحلات الكبرى.

الثقافة والاقتصاد

إذا كان التعليم هو مفتاح التغير الاجتماعي فإن الاقتصاد هو القاطرة الحقيقية له، وبين سنوات قليلة قفز الاقتصاد في دول الخليج قاطبة إلى اقتصاد مرتبط بالسوق الدولي، وربما جاء في وقته من حيث ولوج «العولمة» التي يتحدث عنها كثيرون هذه الأيام. والعولمة في شكل من أشكالها هي «محادثة» أو «تخاطب» بين منتج السلعة في بلد، ومموّلها من بلد آخر، ومستهلكها من بلد ثالث، وإذا لم يكن باستطاعتنا منع التخاطب بين الناس، فإنه لا يكون باستطاعتنا أيضاً أن نقف أمام

تيار العولمة أيضاً، وإذا كانت العولمة تعني أشياء كثيرة لعدد من الناس، فإنها «مجسمة» في مدن الخليج، فها هو الهندي والصيني والبريطاني والفرنسي والياباني وكل مخلوقات الدنيا تجدها في شارع خليجي أو مطار أو طائرة.

لقد أثرت العولمة على الثقافة في الخليج إلى درجة كبيرة، وليس أفضل من مثال أن أكثر الروايات انتشاراً بين القراء اليوم هي روايات كتبتها نساء خليجيات من خلال الحديث الأصيل على الانترنت، «بنات الرياض» واحدة من تلك الروايات ولكنها ليست الوحيدة. إذا ذكرنا رواية «الآخرون» لصبا الحرز، وغيرها من الأدب النسائي الخليجي، فكيف اخترقت «العولمة» الاقتصادية والتقنية هذا المجتمع المحافظ إلى درجة قسمته إلى فسطاطين، الأول «ظاهري» والثاني «باطني» خفي. فبعد أن كانت جدتي وأمي تسمعان عن «الكتّاب» أو «المطوع» الذي يُحفظ القرآن للصبية والفتيات الصغيرات، أصبحت هناك مدارس لها مستويات مختلفة تكاد تأخذ من البعض نصف أعمارهم على مقاعد الدرس، وقد يصل الإنسان إلى الثلاثين وهو في «المدرسة» بشكل ما، أكانت جامعة أو فوق جامعة. لقد حول التعليم والاقتصاد (بسبب تدفق النفط) التراب الاجتماعي رأساً على عقب، فأصبح «الأعزة» أذلة، أو من «الناس العاديين» ورفع «بعض الناس العاديين» إلى أطباء ومهندسين وتجار، للبعض هذا انقلاب على «القبيلة» والعزة و«العزوة» القديمة.

التغيير القادم هو التغيير الثقافي في السياسة، فرغم كون بعض مجتمعات الخليج قد خبرت بشكل ما «الديموقراطية» سواء السياسية أو الثقافية، إلا أنها تدخل بقوة إلى تغيير سياسي واسع، تجربة الكويت مهمة في هذا الإطار، إلا أن دول الخليج أصبح لها إما دستور ينظم حياتها السياسية، أو هي قد قررت قواعد جديدة للتعامل السياسي وانتقال السلطة، كما حدث مؤخراً في المملكة العربية السعودية. فالتغيير السياسي، وهو جزء هام من التغيير الثقافي، قد خطا خطوات كبيرة، فلم تعد علاقات الوجه للوجه السابقة هي العلاقات الحاكمة، بل تعدتها إلى شيء من المأسسة في الأطر الحاكمة للتطور السياسي. ولم تعد العلاقة القبلية والأسرية التي حكمت الحياة الاجتماعية طوال قرون لتنظيم المجتمع في الخليج هي القائدة، تبدلت أو هي تتبدل بعلاقات جديدة (اقتصادية- سياسية) تزيح التراتب المجتمعي السابق لتحل محله تراتباً جديداً.

الدواء والمرض

قد تتعرف جدتي على أمراض مثل التراخوما والعمى الكلي أو الجزئي والجدري، وغالبا ما تكون الإصابة بالمرض إما بسبب (غضب الرب) أو بسبب (غضب الناس) أو حسدهم على أكثر تقدير، أما العلاج فهو ليس ببعيد، فقط الذهاب إلى (المطوع) لقراءة القرآن والتعاويذ على المريض وهي الأفضل للمصابين بالصرع أو الأمراض الأخرى التي لا يبدو لها سبب ظاهر، أما (الكي) فهو يشفي معظم الأمراض، وكثيراً ما يقف الصبي، أو البنت الصغيرة، على أبواب المسجد وفي يده طاسة بها ماء قليل، ويبصق المصلي فيها وهو خارج من المسجد، ثم يشربها المريض أو المريضة، على أساس أن ذلك هو العلاج للمرض!، وبالطبع تكون هناك الضربة القاضية في الكثير من الأحوال، فلم يكن يدر بخلد أحد، أن هناك شيئاً اسمه (نقل العدوى أو الجراثيم). أما أن يمرض أحدهم ويموت بسبب نكبة في سوق (الأسهم)، فهذا أمر سوف يستعصى على جدتي فهمه من الأساس، فهل يمكن أن يتاجر الناس في «قراطيس» كما سوف تقول، نحن نعرف التجارة في التمر وفي السكر وفي الحبال وجذوع الشجر، أما التجارة في القراطيس فإنها شيء مستنكر.

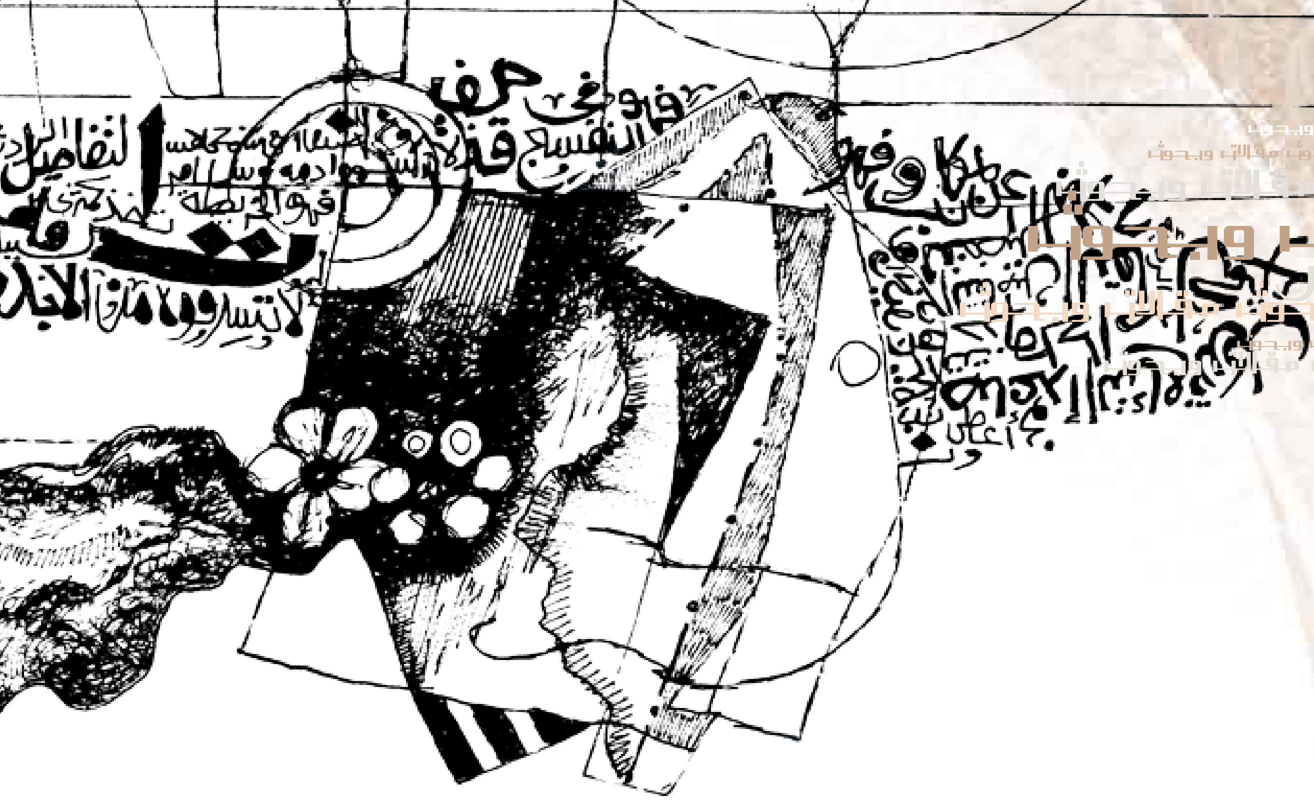
بالكاد تتعرف جدتي على العسس، وربما تسمع أنهم يجوبون الأسواق بالليل، أما أن يكون هناك «مخفر للشرطة» يذهب إليه الناس في حالة وقوع نزاع بينهم فهو أمر لا يمكن فهمه على الإطلاق، فما فائدة شيخ القبيلة أو كبار السن من الرجال، إن لم يكونوا هم «حلالي المشاكل» بين المختلفين. أما تخزين الأكل والشرب، فهو يكون عادة باستخدام قوة أشعة الشمس في وقت جدتي، فالسمك يملح، واللحم القليل يقدد، أما التمر فهو الوجبة الغذائية الدائمة التي لا تبلى، حتى لو خالط بعض حباته القليل من الدود، فإن التمرة «لا تفسد» في عرف جدتي وجيلها، وتؤكل متى توافرت بصرف النظر عن متى خزنت، أما أن تفهم جدتي ما يسمى اليوم «تاريخ الصلاحية» فإنك سوف تعجز كثيراً وطويلاً لتقريب المفهوم إلى ذهنها.

تلك بعض المظاهر الثقافية التي أثر فيها اكتشاف سلعة يحتاجها المجتمع الصناعي، وهي النفط التي من جراء مداخيلها جرت مجتمعاً صغيراً ومعزولاً نسبياً إلى عوالم جديدة، إلا أن المعجزة أن جيلاً جديداً نشأ وهو يعتقد أن العالم الذي يراه هو العالم الحقيقي، أما ما يسمع عنه فهو العالم المتخيل، ولو كنت أكتب رواية لشاقني ذلك الحوار بين جدتي وبين ابنتي، التي ترى كل منهما الأخرى أنها من عالم آخر، خرافي لا يصدقه حتى المعتوه.

أرادت جدتي أن تسافر إلى كل من البحرين وقطر، فقيل لها لا بد أن تحول العملة إلى دينار بحريني وريال قطري، فخرت صاعقة وماذا حدث للروبية، العملة الموحدة التي كان جدكم يصرفها من مسقط إلى عمان مرورا بالمنامة والدوحة، قيل لها ذلك أمر آخر......!

المرأة الخليجية تعيش «يافعة» حتى الثمانين، والرجل شاباً حتى الخامسة والسبعين

الأعمال الفنية : ثريا البقصمي - الكويت

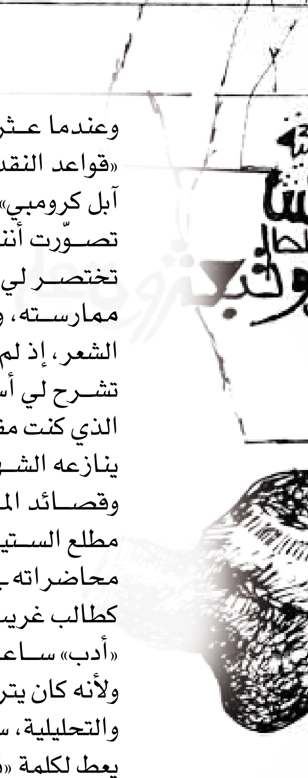


منازل اللسان

تجربتي في المصطلح الأدبي

د. صلاح فضل
كاتب من مصر

كان لتوجهي المصيري المبكر لدراسة النقد الأدبي، مأخوذاً بالمناخ الثقافي الفوار في حقبة الستينيات، أثر حاسم في تشكيل حساسيتي البالغة تجاه المصطلحات الأدبية الجديدة، كي أتأمل سخونتها عند الولادة، أو عسرها على الفهم عند التداول، محاولاً النفاذ إلى معناها الملفع بالغموض، لما يحمله غالباً من طابع غريب، دون أن أدرك أن سياقات هذه الكلمات، ورصيدها المعرفي الكامن خلفها يحدّدان مصيرها في النجاح أو الإخفاق. وربما كنت أعرف من دراستي الثانوية بالمعاهد الأزهرية، قبل الالتحاق بجامعة القاهرة أن فن المصطلح هو المدخل الطبيعي لدراسة كل العلوم، حيث نبدأ بتعريفها لغة ثم اصطلاحاً، قبل أن نتوسّع في دراسة علم يحمل التسمية ذاتها، ويختصّ بالأحاديث النبوية الشريفة، هو علم مصطلح الحديث. غير أن التعريفات التي ندخل عبرها إلى اكتشاف فضاء هذه العلوم كانت بدورها غير مقنعة، مع أنها تبدو للوهلة الأولى جامعة مانعة كما يشترط فيها، وأذكر مثلاً أنني عندما وقفت على تعريف الشعر بأنه «الكلام الموزون المقفى الدال على معنى» اعترضت على الأستاذ الذي يدرّس لنا الأدب محتجاً بأن هذا التعريف ينطبق تماماً على ألفية ابن مالك التي ندرسها في النحو خلال كل المراحل بالأزهر بشروح متفاوتة في الطول، دون أن تكون من قبيل الشعر، ولم يأبه الأستاذ باعتراضي واعتبرني مجرد طالب مشاغب مولع بالجدل فحسب.



وعندما عثرت في هذه الفترة على كتيب صغير بعنوان «قواعد النقد الأدبي» لمؤلف اسمه فيما أحسب «لاسل آبل كرومبي» ومن ترجمة الدكتور محمد عوض محمد، تصوّرت أنني سأحفظ مجموعة من القواعد التي تختصر لي طريق إتقان النقد الأدبي وتعينني على ممارسته، وكانت خيبتي فيه أشدّ مما حدث في تعريف الشعر، إذ لم أستطع أن أتبيّن منهم قاعدة واحدة محكمة تشرح لي أسرار الأدب أو الفرق بين روائع شعر شوقي الذي كنت مفتوناً به في صباي، وشعر حافظ الذي كان ينازعه الشهرة ويبادله الدعابات، أو الفرق بين هذين وقصائد الملاح التائه لعلي محمود طه. وعندما ذهبت مطلع الستينيات أسترق السمع خلسة إلى طه حسين في محاضراته في كلية الآداب متوجساً من اكتشافه لوجودي كطالب غريب على الكلية وجدته يخصص لشرح كلمة «أدب» ساعات كاملة باستفاضة لم أعهدها عند غيره. ولأنه كان يتراوح بأناقة بين الإبداع والدراسة التاريخية والتحليلية، سواء في كتابته الخلابة، أو ارتجاله البديع لم يعط لكلمة «نقد» حقها من التركيز، مؤثراً عليها - كما بدا لي - صفة «أديب» التي أطلقها عنواناً لإحدى رواياته العارمة، ولقب «عميد الأدب» الذي حصده بالمزج الماكر بين الأدب كله والكلية التي شغلت عمادته. لكن ظلّ مصطلح «الناقد» يتراءى أمامي في فضاء الثقافة خلال تلك الفترة لا يكاد يستقر إلا على جبين ثلاثة أبطال، أدين لهم بغواية النقد وعشق مصطلحاته وكلماته، وهم محمد مندور ولويس عوض وغنيمي هلال. لم أكن أعرف أن حمّى المصطلحات الأدبية والنقدية ستمتدّ صحبتها لي طيلة حياتي، في دورات متعاقبة، أتبيّنها الآن بوضوح صاف وأنا أحاول التقاط الخيوط العريضة، لمعالم تجربتي في مكابدتها الممتعة، خلال مراحل عديدة متداخلة أقتصر منها على ثلاثة معالم بارزة هي :

- مرحلة استزراع مناهج البنيوية وما بعدها في نسيج النقد العربي المعاصر خلال عقدي السبعينيات والثمانينيات خاصة، في سياق حركة عربية طليعية متناغمة في غاياتها ومتكاملة في أدوارها، وضعت النقد العربي في قلب التجربة العالمية.
- مرحلة التأمّل النظري في مقاربات بحثية، لشروط هذه العملية ودوائرها وكيفيات تبيئة هذه المناهج وتجذيرها في صلب الثقافة العربية في مركب أصيل.
- مرحلة التجربة المجمعية في مصر، حيث نعكف على مراجعة مصطلحات الأدب والنقد الشائعة، واستصفاء ما يرتضيه الضمير العلمي والنسق اللغوي منها وإجازته.

المنظومة المصطلحية

لكن قبل أن أعرض بإيجاز لهذه المعالم كما أتمثلها اليوم بأثر رجعي، يجدر بي الإشارة إلى وضع المصطلح في سلم علوم الأدب والنقد المعاصر ؛ إذ لم يعد مجرد كلمة تردّ في تعريف موجز، بمعنى عرفي يختلف عن دلالاتها اللغوية. بل أصبح جهازاً مفاهيمياً يدخل في تركيب أدوات التحليل التقني للأدب، وهو الذي يشير إلى المنهج الموظف في هذا التحليل، ويستجيب لإمكانية الكشف عن أسئلته. على أساس أن لكل منهج منظومة اصطلاحاته المغايرة للمناهج الأخرى، وهي تشتق عادة من «العلم النموذجي» الذي يتخذه المنهج بنكاً يقترض منه رصيده اللغوي والفني. فالمناهج النقدية القديمة مثلاً كانت تتكئ على الفلسفة، وتستمدّ منها مقولاتها، ثم أصبحت في العصور الحديثة تعتمد على التاريخ والأحياء منذ شيوع نظريات النشوء والارتقاء، قبل أن تنتقل إلى علوم اللغة في مرحلتها الراهنة تقترض منها مفاهيمها وتصوراتها وكلماتها. غير أن هذه المناهج ذاتها تنبثق من تصورات كبرى يطلق عليها نظريات الأدب، وهي ذات طبيعة معرفية إنسانية شاملة تدور حول الإجابة عن عدد من الأمثلة الكلية مثل:

- سؤال الماهية؛ ما هو الأدب؟ وما هي طبيعته ومكوناته وأجناسه المختلفة؟
- سؤال العلاقات؛ ما هي علاقات الأدب بمبدعه ومجتمعه ومعارف عصره وثقافته؟
- سؤال الوظائف؛ ما هي وظائفه النفسية والمجتمعية والإنسانية والجمالية؟

وإذا كنا مثلاً لا نستطيع أن نقوم بتحليل مادة دون أن نعرف مسبقاً - ولو على سبيل الفرض - العناصر التي تتكوّن منها هذه المادة والنسب التي تحكم هذا التكوين في تركيبه الطبيعي أو الفائق، فإننا كي نقوم بتحليل عمل أدبي يتعين علينا أن نمتلك نظرية ما عن طبيعة هذا العمل وعناصره الأساسية والثانوية وكيفية قيامه بوظائفه، حتى نعرض نتيجة التحليل على هذا التصور القياسي المسبق، ونرصد التعديلات المختلفة التي تجرى عليه. فنظريات الأدب هي محاولات للإجابة عن هذه الأسئلة الكبرى، وهي التي تحدد طبقا لذلك المناهج التي ينبغي استخدامها في التحليل، كما أن كل منهج يتجسّد في منظومة اصطلاحية توظف باعتبارها أدواته الكاشفة لطبيعته؛ من هنا تصبح المصطلحات عناصر فعّالة، في جهاز مفاهيمي محكم، قادرة على الاكتشاف واكتساب معرفة جديدة، لا تلبث أن تتبدّل في ثورات علمية، تناظر الثورات العلمية الطبيعية نسبياً، وتختلف عنها في فروق ليس هذا مجال بحثها.

وعلى هذا فإن مصطلحات الأدب تشمل مجالات عديدة من النظريات ومناهج النقد وتاريخ الأدب والأدب المقارن، والقضايا التقنية في التعبير والتصوير مما كان يدخل في البلاغة القديمة واندرج في الدراسات الأسلوبية والبلاغية الجديدة، وهي تنجح في أداء وظائفها كلما شفت عن تصورات دقيقة، تميّز الجوانب العلمية الإنسانية من الجوانب القومية والأيديولوجية الخاصة بثقافة ما، لتحتفظ بقابليتها للتوظيف في كل اللغات، وتقترب بذلك تدريجياً من العلوم الطبيعية، مع كفاءتها في تحرير الفروق الدقيقة في المواقف والنزاعات وتسميتها والكشف عن آثارها، أي أن المصطلح يعتمد في كفاءته على الدقة العلمية، وقابلية الانتقال من لغة إلى أخرى وسهولة التداول والشيوع، كما يعتمد على

قدرته في تخصيب المعرفة الإنسانية بحصيلة إنجازات الثقافات المختلفة، وإثرائها بنتائجها المتتالية في تواصل علمي خلاق، يصنع أفق المستقبل ويضعه في إطاره الكوني الشامل.

الغَزْلُ برِجْلِ حِمَار

منذ أن اعتمدت في مصادري النقدية على اللغة الإسبانية وهي أقل انتشاراً لدينا في الوطن العربي من الفرنسية والإنكليزية اللتين اعتمدت عليهما أجيال كبار النقاد وأنا استشعر أنني أتكئ على حائط مائل أو أغزل برجل حمار دون أن أكون شاطراً كما يقتضي المثل، على الرغم من أنها قد وفرت لي. والحق يقال. معيناً ثراً من الترجمات المباشرة عن كل اللغات الغربية، خاصة عندما كنت أطلّ عليها من قمة عالية مثل برج بابل في أميركا اللاتينية بعيداً عن القارة العجوز الأوروبية، في سبعينيات القرن الماضي، حيث كانت تنهمر فيها آلاف الكتب المترجمة في المراكز النشطة في المكسيك والأرجنتين وشيلي وفنزويللا وغيرها من جميع اللغات، بحيث كانت الكتب المهمة تصدر في الإسبانية متزامنة مع أصولها الأولى، لكنني عند النقل منها لا أجرؤ على استخدام المقابل الإسباني لأي مصطلح لاستعصاء فهمه على القارئ العربي، مما يجعلني أستنجد بأصولي الأزهرية لأعطي له صيغة عربية دقيقة ومفهومة في سبيكة تعبيرية مكتفية بذاتها دون ترحيل على الكلمة الأجنبية الشارحة.

وقد تصادف أن كتابيّ الأولين اللذين قدّمت بهما أوراق اعتمادي في النقد العربي، قد تم إنجازهما خلال مقامي في المكسيك أستاذاً زائراً بكلية المكسيك للدراسات العليا منذ عام 1974 حتى 1977، حيث كانت تفصلني محيطات شاسعة عن البيئة العربية وما يعتمل فيها، فيما يشبه المنفى العلمي البديع ؛ إذ عكفت على مراجعة معظم ما يصدر عن جماليات الواقعية من ناحية، ونظرية البنائية في النقد الأدبي من ناحية أخرى، وأتممت الكتابين قبل العودة للقاهرة، لنشرهما بشكل متزامن تفادياً لتصنيفي في قوائم اليسار أو اليمين كما كان الشائع عندئذ في مصر. وكانت صياغة مصطلحات «البنائية» - كما أسمّيها حينئذ - في شقّيها «التوليدي» عند «جولدمان» واللغوي عند «جاكوبسون» والمدرسة الفرنسية، من أشق وأمتع التجارب التي عانيتها، حيث واجهت بعنف قضية المصطلح، واضطررت لتقديم حلولي الشخصية لها، وعندما أصدرت الطبعة الثانية من كتاب «نظرية البنائية» بعد قليل، عام 1980 على وجه التحديد، أخذت أقارن في مقدمتها بين نتائج اجتهادي وما وصل إليه بعض رفاق الدرب بالتوازي معي، فكتبت قائلاً: «على أن هناك مشكلة ملحّة تفرض علينا مواجهة سريعة هي مشكلة المصطلح النقدي الناجم عن دخول البنائية إلى مجال الثقافة العربية، فكل الدراسات التي ألمحنا إليها لـ(كمال أبوديب وعبد السلام المسدي وزكريا إبراهيم) تجتهد في نحت مصطلحاتها الخاصة، فتوفق حيناً، وتتعسّف وتخفق أحياناً أخرى، وقد آن الأوان لمجامعنا العلمية واللغوية والجامعية أن تتصدّى لتيسير مهمة الباحثين وتوحيد اللغة التي يتحدّثون بها، لا بالتجاهل والعزلة المصطنعة، وإنما بالممارسة الحيّة لوظائفها الأساسية في عقد الندوات والملتقيات العلمية، لمناقشة إشكالية المصطلح في دراساتنا الحديثة، واقتراح الحلول والبدائل المناسبة، عندئذ لا نصطدم في كتاب معين بكلمات محلية تقيم حاجزاً بينه وبين قرائه في أماكن أخرى من الوطن العربي، مثلما نرى عند كمال أبوديب مثلاً في ترجمته للمحور الاستبدالي بأنه «شاقولي»، كما نتفادى بعض النحوت الغربية كالتي نراها عند الدكتور زكريا إبراهيم في ترجمته لمبدأ «الانبثاق» بأنه «المحايثة» وفي بعض مصطلحات الدكتور المسدي التي تحتاج لمراجعة وتثقيف على الرغم من أنه جهد في تحريرها والنص عليها وشرحها في ثبت ملحق بكتابه».

حكم الزمن

والطريف أن بعض ما كنت أحسبه إصابة مني وإخفاقاً من الآخرين أثبتت الأيام والتجارب عكسه، فقد اخترت في النسبة إلى البنية كلمة «بنائية» مفضلاً لها على كلمة «بنيوية» مع أنها اشتقاق صائب، لكنه. كما تصوّرت حينئذ. «يجرح النسيج الصوتي للكلمة العربية بوقوع الواو بين ضرتيها. كما يقول الصرفيون العرب، وهما الفتحة السابقة والكسرة اللاحقة بما يترتب على ذلك من تشدق حنكي عند النطق، وهذا ما جعلنا نعدل عن هذه التسمية ونفضل عليها (البنائية) لسلاستها وقرب مأخذها، راجين أن تكون هذه السيولة اللفظية ذريعة لسيولة أعز وأغلى وهي السيولة الفكرية والدلالية».

ولكن ما حدث بعد ذلك هو أن الذائقة العربية فضّلت التشدّق الحنكي وأشاعت كلمة بنيوية، مما اضطرني للعدول عن اختياري ومتابعة الاستعمال الأعم، لأن حياة المصطلح ليست في صحته فحسب، وإنما في جريانه على الألسن والأقلام.

وإذا كان هذا هو وضع مصطلح البنيوية الأم، فإن منهج «جولدمان» لم يكن قد عرف في النقد العربي حينئذ، فوجدت أن أفضل ترجمة له هي «بنائية توليدية»، ثم لم ألبث أن أطلع بعد سنوات على الاستخدام المغاربي لكلمة «تكوينية» ففطنت إلى أن ما نقول عنه ولادة في الشرق يُطلق عليه التكوين في المغرب، ففي بطاقات الهوية مثلاً يذكرون «سنة التكوين» أي سنة الميلاد، وظلت المسافة بين المصطلحين قائمة تشهد على الفوارق الإقليمية حتى الآن.

وإذا كان هـذا هـو حـال منطوق المصـطلح الـدال على النظرية أو المنهج فإن هناك مئات التفاصـيل الصـغيرة في المصطلحات الإجرائية والتحليلية التقنية، ولا يفيدنا بحـال أن نعدل عما شـاع على الألسـن مـا دام له وجه في العربيـة ولـو علـى سـبيل التعريب المعترف بـه، فقد انتبهـت حينئذ لما تيسـره علينا أسـماء المذاهب الأدبية الكبرى في فهم أصولها، وتأملت ما حدث مع مصطلحي «الكلاسيكية» و«الرومانتيكية» أو «الرومانسية» من انتشار واسع في لغة الأدب والنقد، وعندما أراد أستاذان جليلان هما زكي نجيب محمود وأحمد أمين في ترجمتهما لكتاب قصـة الأدب أن يبتكرا تسميات عربية جديدة لهما وقعاً في مفارقة طريفة، إذ وضـعا كلمة الاتباعية للكلاسيكية والابتداعية للرومانتيكية، وقد اضـطرا لشـرح المقصود بالمصـطلحين في صـفحات كاملة، وكلما عادا لذكرهما أشارا لهذا الشرح واسـتعانا بالمصطلحات الأصلية مما جعل البديـل العربي غير دال ولا كافٍ بنفسـه، فهجرته الأجيال اللاحقة اكتفاء بالتعريب المقبول.

أما المصـطلح الثاني الذي اختلفت الاجتهادات فيه فهو «السـيميولوجيا» الذي يُطلـق على علم دراسـة الأنظمة الرمزية في جميع الإشـارات الدالة، وكيفية هذه الدلالة، فذكرت في كتاب البنائية أنه «قد اقترح تسـميته في اللغة العربيـة «السـيميائية» أي علـم العلامات، وهي تسـمية موفقة في اسـتخدامها للكلمة العربية «سيماء» أي علامة أو ملمح، ولكننا نرى من الأفضل تعريب المصطلح الغربي ليصبح سيميولوجيا بدلاً من استخدام المقابل القديم لما يوهمه من خلط ولبس، إذ نخشى أن يفهم القارئ العربي منه شـيئا يتصـل بالفراسـة وتوسـم الوجوه، أو يربطه بالسـيمياء وهـي العلم الـذي اقترن في مراتـب العربية بالسـحر والكيمياء بمفهومها الأسطوري لا العلمي، على أن قـرب النطـق بين الكلمتـين يجعلنا أميـل إلى تعريب المصـطلح الأجنبي الذي لا ينبو عنه ذوق المستمع العربي مثـل التكنولوجيا وغيرها. غير أن بعض المعاجم العربية المتخصّصة، مثل معجم مصطلحات الأدب لمجدي وهبة – تقترح تسميته بعلم العلامات أو علم الإشارات، والمهم هـو أن نتفـق على التسـمية حتى توفـق في أداء وظيفتها المنهجية».

ومن اللافت أن هذه المقترحات كلها للمصطلح لم ترض بعض المؤلفين بعد ذلك، ففضلت سيزا قاسم ونصر حامد أبـو زيد في كتابهما المشـترك تعريباً آخـر على الطريقة الكلاسيكية هو «سيميوطيقا» إضافة إلى الترجمة بنظم العلامات، لكن النقاد في المشرق العربي روجوا مصطلح «سـيميولوجيا» خاصـة في مجال النقد المسـرحي الذي أثبت هذا المنهج كفاءة عالية في تحليله، بينما ظل معظم النقـاد المغاربـة يتداولون مصـطلح السـيميائية بعد أن أخفـق لديهم مصـطلح علم الأدلة الـذي اختلط بغيره، ولم يتسنّ توحيد هذا المفهوم حتى الآن.

بين التواصل والقطيعة

كانت صـدمة مصـطلحات البنيوية وما بعدها من أهم مظاهر تمايـز الحركات النقدية التقليدية عن المناهج الحداثية، وذلك لأن المصطلح الجديد يعني أساساً نقلة علمية في التصوّرات، تنبّئ عن انتهاء عصر وبداية آخر، إذ إن الفتـوح المعرفيـة الكـبرى توقف التراكم المسـتمر للمعرفـة وتقطـع تقدّمها البطيء، لتدفعهـا إلى الدخول في عصـر جديد، لكن الأخطر من ذلك كان سرعة إيقاع منظومـة المناهج التي تولدت في رحـم البنيوية وورثتها، مثل السـيميولوجيا والتفكيكية التي بدأ صديقنا الدكتور عبد الله الغذامي في التوظيف الماكر لبعض مقولاتها تحت عنـوان مغاير هو «التشـريح» الذي يختلـف بطبيعته عن نقض التفكيك وإرجاء المعنـى. وكنت قد اكتفيت حينئذ بتقديم بعض التطبيقات المستوعبة لمبادئ السيميولوجيا في كتاب «شـفرات النص» حتى أفرغ للأسلوبية، تحقيقاً لحلم أسـتاذي غنيمي هـلال في الكتابة عنها، وكانت قد شـهدت نقلة نوعيـة كبرى عندما «تبنينت» أي أصـبحت بنيويـة على يـد «ريفاتير» ولم تسـتطع المقاربات العربية أن تلم بأصـولها، عندئذ أسـعفتني بشـكل فعّـال «رجل الحمار» التي كنت أشـكو قصورها من قبل، لأن المدرسة الإسـبانية كانـت قـد توغلت قبيـل منتصـف القرن في البحوث الأسلوبية بحيث غدت من أهم التيارات الغربية إلى جانب الفرنسـية، وحتـى كبار علمـاء «الفيلولوجيا» أو فقـه اللغـات الرومانيـة مـن الألمـان، مثل «فوسـلير» و«ليوسبتسـر» ممـن شـغلوا بالأسـلوبية كانـوا أساسـاً متخصّصـين في الآداب الإسـبانية ويجـرون تطبيقاتهم عليها، غير أنني اضطررت أيضا لإخفاء معظم أسلحتي الاصـطلاحية فيها تحت عباءة العربية حتى لا أثقل على القراء بصعوبة ابتلاع المواد الصلبة غير القابلة للفهم.

وعندمـا فرغـت مطلـع التسـعينيات من كتابـي «بلاغة الخطاب وعلم النص» الذي يطمح لتأسيس بلاغة عربية جديدة تستوعب مقولات لسانيات النص وتصنع مركبها المنهجـي الخاص، فوجئت بالناشـر – وهو سلسـلة عالم المعرفة الكويتية – يطلب إليّ إلقاء سلاحي الاصطلاحي المخبـأ تحت العبـاءة العربية، بذكر المقابـلات الأجنبية للأسـماء وأهـم المصـطلحات، عندئذ أسـقط في يدي، واضـطررت إلى مواجهـة مـا تهرّبـت منه منـذ عقود، إذ عكفـت علـى مجموعة المصـطلحات التـي تبنيتها أو اسـتحدثتها كـي أبـرز أهـم مقابلاتها، لكننـي اكتفيت بتظهـير مـا لا يمكن تجاهلـه، مدمجاً ما قبلتـه الذائقة العربية من كلمات لا تفوح منها رائحة الغرابة في نسـيج الحديث الموصول، مما جعل مساحة القطيعة مع القارئ ضـيقة إلى أبعد حدّ، لتحل محلها متعة التواصـل العلمي والجمـالي مـع أدوات التعبـير النقـدي التـي أصـبحت مستساغة.

إن حيوية اللغة ليست مهمة كبار العلماء، بل هي نتاج لحظات الخلق خلال فترات الخصوبة العقلية والوجدانية

والغريب أنني كنت ألاحظ في هذه الأثناء جرأة كثير من الأساتذة، الذين لم يدخلوا أساساً لعبة المناهج الحداثية، ولم يفقهوا منها شيئاً على الاستخدام المفرط لعنف مصطلحاتها بشكل منفر، بينما يقعون في التناقض وسوء الفهم والركاكة. في الوقت الذي نتحرّج فيه من الاعتماد عليها ونؤثر الالتفاف حولها إيثاراً لسلاسة الأسلوب.

هوامش نظرية

ارتكازاً على محصلة هذه الخبرة اليسيرة في معاشرة المصطلح الأدبي والنقدي أخذت أشارك في بعض المؤتمرات والملتقيات العلمية عنه، حيث أدركت خطورته في رصد التحولات المعرفية لعلوم الأدب، وكان من أبرزها ما عقده الأصدقاء المغاربة في جامعة فاس خلال عقد الثمانينيات بسعي الشاهد البوشيخي الذي أوشك أن يكوِّن طريقة صوفية للمصطلح ونجح في إنشاء معهد متخصص له، وكذلك ما جهدت في إقامته في المجلس الأعلى للثقافة في مصر خلال إدارتي للجنة الدراسات الأدبية واللغوية فيه من مؤتمر عربي جامع، وورشة عمل مستمرّة تطرح إشكالات المصطلح وتقترح حلولها، وإذا كان لي أن أشير في هذا السياق إلى بعض المبادئ الحاكمة التي أحسب أن من الضروري التذكير بها على هامش هذه التجربة العملية، فإن بوسعي تقديم عدة ملاحظات أولية بهذا الخصوص:

في مقدّمتها أن المصطلح تسمية فنية يطلقها أصحاب أية صنعة على أدوات العمل فيها، حيث تتوقف على دقتها ووضوحها معرفة الظواهر؛ بسيطها ومركبها وكيفية عملها، وهو يرتكز في أساسه على الوضع أو النقل بأشكالهما المختلفة، لكنه يظلّ مجرد اقتراح لعلامة منظمة للأفكار، أو دالة على نسق، حتى يتمّ قبوله وشيوعه بالتداول، عندئذ تنتهي فترة الاعتراض عليه أو تجاهله، ولا تصبح هناك حاجة للمنازعة أو المشاحَّة فيه؛ إذ يكون قد اكتسب مشروعيته، ثم لا يلبث نتيجة لتطور المعطيات المنهجية والتقنية أن تضعف كفاءته وتنجم الحاجة لاستبداله، وإحلال مصطلح آخر أكفأ منه وإن كان لا يقع في محله، فيتعين عليه أن يمرّ بالدورة ذاتها حتى يكتسب شرعيته بالاستعمال والشيوع.

على أنه إذا كان الوضع هو القناة الأولى لتأسيس الاصطلاح فلا ينبغي أن نفهم مجرّد وضع الكلمة الدالة أو التسمية المميزة؛ بل إن توليد الظاهرة العلمية ذاتها وإبداعها حضارياً هو الذي يعطي لهذا الوضع حقه في التسمية بلغة معيّنة، فوضع الكلمات يقترن بخلق ما

تشير إليه، بحيث يصبح النشاط اللغوي تتويجاً لأنشطة إبداعية سابقة؛ من هنا تكتسب ملاحظات نقاد الشعر والنثر في العربية أهمية كبيرة عندما يربط كل من قدامة بن جعفر وابن وهب الكاتب الاصطلاح بالاختراع، فيقول الأخير مثلاً «وأما الاختراع فهو ما اخترعت له العرب أسماء مما لم تكن تعرفه؛ فمما أسموه باسم من عندهم كتسمية الباب في المساحة باباً والجرين جريناً والعشير عشيراً (وتسميتهم الصفر والجبر وغير ذلك)، ومنه ما أعربته وكان اسمه أعجمياً كالقسطاس المأخوذ من لسان الروم، والشطرنج المأخوذ من لسان الفرس، وكل من استخرج علماً أو استنبط شيئاً وأراد أن يضع له اسماً من عنده ويواطئ عليه من يخرجه إليه فله أن يفعل ذلك، ومن هذا الجنس اخترع النحويون اسم الحال والزمان والمصدر والتمييز، واخترع الخليل العروض فسمّى بعض ذلك الطويل وبعضه المديد وبعضه الهزج وبعضه الرجز.. وقد ذكر أرسطو أنه مطلق لكل أحد لمعرفة شيء يحتاجه أن يسمّيه بما شاء من الأسماء، وهذا الباب مما يشترك العرب وغيرهم فيه وليس مما ينفردون به».

أما القناة الثانية من قنوات تأسيس الاصطلاح فهي النقل، وهو يتمّ عبر حركتين؛ إحداهما نقل المصطلح من أحد فروع المعرفة إلى فرع آخر مشاكل له لمناسبة بينهما داخل الثقافة ذاتها، والأخرى نقل الكلمة من لغة إلى أخرى، مع الإبقاء على هيكلها الصوتي وإخضاعه لنسق اللغة المنقول إليها مثل «فيزيقا» و«بوطيقا» وقسطاس وبقية الكلمات التي نسميها معرّبة، وإما أن يكون ذلك عن طريق الترجمة مثل «البنية» و «الأسلوب» و «علم النص» وغير ذلك.

على أن نقل المفاهيم والمصطلحات من مجال معرفي إلى آخر يقتضي الإلمام بالدلالات العميقة له في سياقه الأصلي دون الاكتفاء بمعناه اللغوي العام. وقد لاحظ بعض كبار العلماء أن مصطلح البنية ذاته قد تمّ نقله بشكل سطحي من علم اللغة إلى الأدب دون ثقافة لغوية حقيقية، مما أهدر أهميته وعزله عن جهازه المعرفي لدى كثير من الدارسين؛ إذ أنه منذ «سوسيير» ومهمة عالم اللغة تتمثل على وجه الخصوص في تمييز الأبنية المناسبة في مختلف الوقائع اللغوية، أي الأبنية ذات الوظائف، وإذا كانت هناك جدوى من استعارة مفهوم البنية في النقد الأدبي فهي تتوقف على إدراك هذه الحقيقة، وهي أنه ليست كل الأبنية التي يمكن اكتشافها في العمل الأدبي مناسبة؛ أي ذات وظيفة فنية أو جمالية في الأدب، فالبنية موجودة في الرواية، مثلاً يمكن أن تشير إلى شيء في عملية الإبداع،

أو في سيرة المؤلف الذاتية، أو تضيف لنا معلومات عن قصة أو مكان يشغله، وقد تكون هناك بنية أخرى ذات وظيفة تاريخية أو نفسية أو متصلة بتاريخ الأدب أو الثقافة، لكن التركيز عليها لا يقدّمنا كثيراً في مجال تأمل العمل الأدبي في خصوصيته أو اكتشاف دلالته ما لم نبرهن على أن هذه البنية الإبداعية أو الاجتماعية تسهم أساساً في خلق التأثير الفني على القارئ، أي ما لم تتصل بوظيفة الأدب الجمالية.

ولأن مفهوم البنية يظلّ مركزياً في كل مناهج ما بعد البنيوية، فإن الفطنة إلى أهمية اختيار الأبنية الدالة هي المحك الحاسم والفارق بين كبار النقاد وصغار الدارسين، حيث يكتفي هؤلاء الأخيرون بتنفيذ مواصفات المنهج دون القدرة على استخلاص نتائج هامة أو الربط بين الظواهر المتباعدة في سبيل الوصول للرؤية الكلية للعمل الإبداعي.

تجربتي المجمعية

ولأن هذه التجربة ما زالت في بدايتها، إذ ظفرت بشرف الانتماء لمجمع اللغة العربية في القاهرة منذ عام 2002

فحسب، فإن ملاحظاتي عنها ستظل أشدّ هامشية وبساطة، خاصة لأنني ما زلت أعاني من صدمة المفارقة بين التخيل والواقع، فقد كنت أتوهمه معبداً جليلاً مقدساً للغة والأدب والمعرفة في أعلى مراتبها من البحث والإبداع، وكنت أتصور أعضاءه، وهم زمرة الخالدين كما يطلقون على أنفسهم، أنصاف آلهة في العلم والتجرّد والإخلاص لرسالتهم؛ غير أن الواقع المرير يختلف عن ذلك جدّ الاختلاف، ولا يسمح السياق هنا، ولا التقاليد هناك بأن أكشف عن وجوه نقدي للمجمع، وقد حرصت على أن أقوم بذلك من داخله، فتقدّمت بمشروعات محدّدة لإصلاحه وتطوير نظم العمل فيه، قدّر لبعضها أن ينال إجازة الأساتذة الأعضاء، وما زال بعضها الآخر محلّ نظر. وأهم ما يعنيني الآن من هذه التجربة أن «صناعة المصطلحات» قد أصبحت المحور الرئيس لعمل المجمع الذي طغى على كل ما عداه، حتى أصبح ورشة كبرى لصك المصطلح. وبالمناسبة فإن كلمة ورشة لم يعترف بتعريبها حتى الآن مع أنها تملأ حياتنا وشوارعنا منذ مئات السنين. بمختلف أحجامها وألوانها، دون أي اهتمام يميّزها في التداول، أو عناية بدورها الحقيقي في تنمية اللغة وترقية الإبداع العلمي أو الأدبي. ويكفي للتدليل على صحّة ذلك أن المجمع. وهو يحتفل هذا العام 2007 بعيده الماسيّ، إذ أكمل خمساً وسبعين سنة من عمره، قد أصدر قرابة ثلاثين معجماً علمياً متخصّصاً، إلى جانب معاجمه اللغوية من الكبير إلى الوسيط والموجز، وأن عدد المصطلحات التي قام بسكّها حتى الآن تصل إلى مائة وسبعين ألف مصطلح في مختلف العلوم والمعارف.

ولكن المفارقة اللافتة أن نصيب الأدب والنقد من هذه المصطلحات لا يكاد يذكر، مع أن المجمع شهد في أروقته نشاطاً مكثفاً لكبار أعلام الأدب في الأجيال السابقة مثل طه حسين والعقاد والحكيم حتى شوقي ضيف، ولم يكد يخلو من وجود كبار المبدعين سوى في الفترة الراهنة فحسب، مما يثير أشجاناً أخرى يجدر تجاوزها، وقد بادرت عقب دخولي المجمع بالانتساب بلجنة الأدب التي كان يرأسها أستاذنا العالم الجليل الراحل شوقي ضيف، وهي اللجنة المختصة بالنظر في مصطلحات النقد والأدب والبلاغة والأدب المقارن، وقد لاحظت منذ الوهلة الأولى أن بقية أعضاء المجمع من المشتغلين بدراسة الأدب قد هجروا هذه اللجنة بعد الانضمام إليها، فسرعان ما أدركت السبب الحقيقي لذلك على إيلامه، فلا أحد يجرؤ على التصريح به، فالرئيس على جلالة قدره وعلمه، باعتباره المؤرخ الأكبر للأدب العربي في كل العصور، قد توقف عند مرحلة علمية منهجية تقليدية لا يستطيع أن يتجاوزها، وليست لديه قابلية للاعتراف بإنجاز الأجيال التالية له، وإذا كانت سماحته وسعة أفقه تدفعانه إلى الحفاوة ببعضهم، وقد غمرني شخصياً بلطفه وترحيبه عندما أصر على أن يلقي بنفسه كلمة الاستقبال لي في المجمع، إذ كانت تربطني به علائق محبة تجعلني أدين له بالولاء والتقدير، غير أن هذا لا يحرمني من حق النقد والحماس للإصلاح والتطوير.

كان طه حسين يخصّص في محاضراته ساعات طويلة لشرح كلمة أدب

وقد بذل رحمه الله جهداً كبيراً في محاولة تقبُّل بعض مصطلحات الأدب والنقد المحدثة، التي كنت أقترحها على اللجنة في مجال الدراسات البنيوية والأسلوبية والسردية والسيميولوجيا، ولكنه كان في كل مرّة يعدل عما سبق أن أجازه، داعياً لنا أن نعود إلى مصطلحات الأقدمين، ففيها الكفاية والغناء. وهكذا انقضت تقريبا ثلاث دورات مجمعية دون أن تقدم اللجنة إلى مجلس المجمع أية قائمة بمصطلحاتها الجديدة.

وقد اجتهدتُ عندما توليت عمل لجنة الأدب بعد الرئيس الراحل أن أحفز زملائي من الأعضاء والخبراء على إنجاز قدر من مصطلحات الأدب والنقد، نضمه على ما سبق للجنة أن أعدته، لنعرضه على مؤتمر المجمع السنوي الذي يدعى إليه الأعضاء العرب من رؤساء المجامع العربية للنظر في حصاد ورشة مجمع القاهرة وإقراره ليأخذ شرعيته القومية والعلمية. وكم كانت دهشتي عندما تبيّنت أن مشكلة عدم تقبل المصطلحات الجديدة لم تكن خاصة بالرئيس الراحل فحسب، بل كانت سماحته ورقته تخفيان موقفه الرافض لأي تجديد، أما كبار المجمعيين من المعنيين بشؤون الأدب والنقد من الأجيال السابقة فلا يعترفون بما حدث من تطوّر ولا يتصورونه أصلاً سواء كانوا مصريين أم من بقية أرجاء الوطن العربي، فالمؤسسة في صميمها شديدة المحافظة بحجة الغيرة على التراث وحماية اللغة.

عندئذ وقر في نفسي أن حيوية اللغة وتجدّدها ليست مهمة كبار العلماء؛ بل هي نتاج لحظات الخلق في الإبداع والترجمة والبحث خلال فترات الخصوبة العقلية والوجدانية، وهي أقرب إلى الشباب منها إلى الشيخوخة التي يتمتع بها معظم أعضاء مجامعنا الموقرين، كما فطنت إلى حقيقة أخرى وهي أن المشاركين في مكابدة تخليق التيارات العلمية والفكرية هم أجدر الناس بتبني مصطلحاتها وتقويمها وإدراجها في أنساقها اللغوية والفنية الملائمة، وأن نظام الانتخاب الذي درج عليه مجمع القاهرة منذ إنشائه على تطابقه مع المبادئ الديموقراطية قد أدى إلى قلة نسبة المبدعين بين أعضائه، فلم يضم في جنباته حتى الآن كبار الشعراء والروائيين أو النقاد باستثناء أسماء معدودة، لكن على الرغم من كل ذلك تظل صناعة المصطلح الأدبي والنقدي وتبيئته وتجذيره في صلب الثقافة العربية من التحديات التي يتعين على كل الأجيال العناية بها والوعي بأهميتها القصوى للعقل العربي.

الأعمال الفنية : ضياء العزاوي - العراق

رسالة الحبيب

د.عبد العزيز المقالح

شاعر من اليمن

في غفلةٍ من زمن الجذْب
وهدنةٍ من ضجرِ الأرواح
تأتي مثل ضوءٍ
مثل موسيقى،
ومثل نجمة صافيةٍ
تعبر أرخبيل الأفق
لا تلوي على شيءٍ
لكي تقول لي:
عليك الحبُ والسلامْ.

حين دنتْ
واقتربَ الأريجُ
من عرشِ المكانِ
استيقظ الورد
وأورقتْ شبابيكُ الطريق
الناعساتُ
ابتلّ وجهُ الصبح
من هديل الضوءِ
والحمامْ.

رسالة الحبيب
انكسرتْ شوقاً على يدي،
فاحتْ عطوراً
ألَقاً،
توزعتْ حروفُها

إلى فراشاتٍ جميلةٍ
إلى سحابةٍ خضراء
ترتدي قميص الماء
والأحلامْ.

من أي جنةٍ
وفوق أي غيمةٍ
أتتْ نحوي
ومَسَحتْ ماءَ حنيني،
فوق سطح الليل
غَنّتْ،
داعبتْ حلمي
ونامتْ في سرير من مرايا
الضوءِ والكلامْ.

شكراً
رسالةَ الحبيب
كم من بهجةٍ وهبتْ شمس البيت
فاستعاد الليلُ موسيقاهُ
والنهارُ صحوَهُ.
شكراً على النثر الذي أيقظ صمتَ الشعر
بعد غفوةٍ طويلة
وأعلنَ الحبَّ على العصافير..
على الأنامْ.

العمل الفني: مارك شاجال - روسيا

الرواية.. الذاكرة والنسيان*

تأليف: ميلان كونديرا**

ترجمة: محمد برادة

ناقد وكاتب من المغرب

في كتابه الأخير «الستار» يعود الروائي التشيكي «ميلان كونديرا» إلى صوْغ تأملاته حول الرواية وتجلياتها وتنويعاتها وهي ترتاد أنماط التجريب الممكنة جميعها، بحثاً عن النفاذ إلى روح الأشياء، والتغلغل في الفضاءات التخييليّة كافة. وسبق لكونديرا أن أصدر كتابيْن يمتحان من المنبع نفسه، وهما «فن الرواية» و«الوصايا المغدورة». وإذا كان هذان الكتابان قد اتخذا من الرواية الأوروبية مجالاً للتأمّل، فإن «الستار» يستحضر روائيين من أميركا اللاتينية، وجزر المارتنيك، وهايتي، ومن بلاد أخرى، حيث يجد نصوصا تتوافق مع مفهومه للكتابة الروائية.

في سبعة فصول، كأنها سبع حركات موسيقية، يتناول كونديرا الموضوعات الآتية: الوعي بالاستمرارية،الأدب العالمي،الذهاب إلى روح الأشياء، ما معنى روائي؟ الإستتيقا والوجود، الستار الممزّق، الرواية والذاكرة والنسيان.

يتناول كتاب «الستار»أفكاراً أساسية مستوحاة من قراءة النصوص والمقارنة بينها، واستحضار خبرة كونديرا في كتابة الرواية وتدريسها بمعهد الدراسات العليا بباريس، ومحاولة التنظير لظواهر بارزة في ذخيرة الرواية العالمية. لكن مشروع كونديرا يختلف عن محاولات التنظير الروائي التي أنجزها فلاسفة مثل هيغل، ولوكاش، وباختين، وجولدمان..تأتي تأمّلات كونديرا منسابة في شكل مقاطع وشذرات تحرّض القارئ بدوره، على التفكير والمقارنة، واستحضار ذخيرته الروائية. والكاتب لا يخفي تحيّزاته وتجاوبه مع نمط من الكتابة الروائية الحداثية تتضح من النماذج التي يسردها ويحلّل بعض فقراتها.

يحمل الفصل الذي نترجمه من هذا الكتاب عنوان: الرواية.. الذاكرة.. والنسيان. وهو يشتمل على تأمّلات وملاحظات تحرّض على التأمّل والجدال.

حتى عندما لن يقرأ أحد روايات فلوبير، فإن عبارة «مدام بوفاري هي أنا» لن تنسَى. وهذه القوْلة الشهيرة لم يكتبها فلوبير قط؛ وإنما نَدين بها لآنسة تدعى أميليا بوسكي، وهي روائية رديئة أظهرت الودّ لصديقها فلوبير من خلال مقالتين على جانب خاص من البلادة كتبتهما عن روايته «التربية العاطفية».وأفضت أميليا هذه لشخص ظلّ اسمه مجهولاً بخبر جدّ ثمين: ذات يوم، سألت فلوبير عن نموذج المرأة الذي كانت إيما بوفاري تمثّله، ويبدو أنه أجابها«مدام بوفاري هي أنا». وقد تأثر الشخص المجهول بما سمعه منها فنقله إلى واحد اسمه ديشيرم الذي انفعل كثيراً للخبر، وعمل على نشره. وأكوام التعليقات المستوحاة من هذه المقولة المزيفة تقول لنا الكثير عن تفاهة النظرية الأدبية التي عندما تشعر بالعجز أمام عمل فني ّتروح تبثّ إلى ما لا نهاية كلاماً مسكوكاً عن سيكولوجية الكاتب. وهي تعليقات تنبّئنا أيضاً بأشياء كثيرة عمّا نسمّيه الذاكرة.

الأستاذ الملعون

أتذكّر لقائي من جديد بفصلي الدراسي في المدرسة الثانوية بعد عشرين سنة على نجاحي في الباكالوريا: توجّه ج. فرحاً إليّ «ما أزال أراك دائماً وأنت تقول لأستاذنا في الرياضيات:طزّ عليك يا سيدي الأستاذ!»،إلا أن النطق الصوتي التشيكي لكلمة طز، كان دائماً ينفرني، وكنت متأكّداً أنني لم أتفوّه بذلك أبداً؛ لكن الجميع من حولنا انفجروا ضاحكين متظاهرين بأنهم يتذكرون تصريحي الجميل. مدركاً أن تكذيبي لن يقنع أحداً. ابتسمت بتواضع ومن دون أن أعترض لأن ذلك- وهذا أضيفه إلى خجلي- أعجبني إذ حوّلني إلى بطل يبصق الكلمة الفظة في وجه الأستاذ الملعون.

إن الجميع قد عاش مثل هذه الحكايات؛ فعندما يحكي أحد ما قلتموه أثناء محادثة ما، فإنكم لا تتعرفون أبداً على قولكم، وحديثكم في أحسن الحالات قد تمّ تبسيطه بخشونة وأحياناً بطريقة مشوّهة (عندما تؤخذ سخريتك على أنها جِد) وغالباً لا تتطابق أحاديثكم المنقولة مع ما كان من الممكن أن تقولوه أو تفكروا فيه.ولا ينبغي أن تستغربوا أو تغضبوا لأن ذلك أوضح البديهيات: فالإنسان تفصله عن الماضي (حتى الماضي المعدود ببعض الثواني) قوّتان تشرعان مباشرة في العمل والتعاون: قوة النسيان (التي تمحو) وقوة الذاكرة (التي تحوّل). إنه وضوح البديهيات إلا أن من الصعب قبوله، إذ عندما نفكر في الأمر حتى النهاية نتساءل عما ستصبح عليه جميع الشهادات التي يستند إليها التاريخ الرسمي؟ وما ستصير إليه يقينياتنا عن الماضي؟ وما مآل التاريخ نفسه الذي نرجع إليه كل يوم بسذاجة وحسن نيّة وتلقائية؟ وراء الحاشية الرقيقة لما لا جدال حوله (لا شك أن نابوليون خسر معركة واترلو) يمتدّ فضاء غير محدود هو فضاء التقريبي، المبتَكَر، المشوّه، المبسّط، المشتطّ، المُسَاء فهمهُ؛ إنه فضاء غير محدود من اللاحقائق التي تتسافد وتتكاثر كالفئران ثم تخلد.

إن نشاط النسيان المستمر يعطي لكل من أفعالنا طابَعاً طيفياً، لا واقعياً، ضبابياً. ما كان طعام غذائنا أول أمس؟ما الذي حكاه لي صديقي أمس؟ بل وحتى: في أي شيء فكّرت منذ ثلاث ثوانٍ؟ كل ذلك تم نسيانه وهو(وهذا أفظع ألف مرة) لا يَستحق غير النسيان. ضد عالمنا الواقعي الذي هو في جوهره، عابر وجدير بالنسيان، تنتصب الأعمال الفنية بمثابة عالم آخر، عالم أمثل، صلب، حيث كل تفصيلة لها أهميتها ومعناها، وحيث كل ما يوجد فيها، كل كلمة وعبارة، يستحق أن يكون غير قابل للنسيان وقد تمّ تصوّره على هذا الأساس. مع ذلك،فإن إدراك الفن لا يفلت أيضاً من سلطة النسيان؛ مع التدقيق بأن الفنون في مواجهة النسيان، يوجد كل واحد منها في وضع مختلف. من هذه الزاوية، يكون الشعر محظوظاً. ذلك أن من يقرأ سوناتة لبودلير لا يستطيع أن يقفز على كلمة واحدة. فهو إذا كان يحبها سيقرؤها مرات عديدة وربما بصوت مرتفع. وإذا أحبّها حدّ الجنون فسيحفظها عن ظهر قلب. إن الشعر الغنائي حصن للذاكرة. في المقابل، تكون الرواية تجاه النسيان، قصراً رديء التحصين. وإذا حسبت ساعة قراءة لعشرين صفحة، فإن رواية من أربعمئة صفحة ستأخذ مني عشرين ساعة، أي لنقلْ أسبوعاً.

ومن المحتمل كثيراً بين جلسات القراءة، أن تتخلّل عدة أيام للراحة حيث سرعان ما يدقّ النسيان أوتاده. لكن ليس فقط عند الاستراحات ينشط النسيان، بل إنه يشارك في القراءة بكيفية مستمرّة ومن دون تراخٍ. وأنا أقلب الصفحة، أكون قد نسيت ما قرأته في تلك اللحظة؛ ولا أتذكّر إلا ملخصاً ضرورياً لفهم ما سيتلو، بينما جميع التفاصيل والملاحظات الصغيرة والكليشيهات قد امّحت. ذات يوم وبعد سنوات، أحسّ الرغبة في أن أتكلّم عن هذه الرواية لصديق، وعندئذ سنلاحظ أن ذاكرتَينا اللتيْن لم تحتفظا من القراءة إلا ببعض النتف،قد أعادتا تكوين كتابيْن جدّ مختلفيْن لكل واحد منا. على رغم ذلك، فإن الروائي يكتب روايته وكأنه يكتب سوناتة. انظروا إليه! إنه منسجر بالتركيب الذي يراه يرتسم أمامه: أقلّ تفصيل هو مهمّ بالنسبة إليه، يحوّله إلى موتيف ويكرّر استعادته في مغايرات وتلميحات مثلما هو الحال في متتالية موسيقية. لأَجل ذلك، من المؤكّد أن الجزء الثاني من روايته سيكون أجمل وأقوى من الأول،لأنه كلما تقدّمنا داخل قاعات القصر، تضاعفت أصداء العبارات الملفوظة والتيمات المعروضة لتتجمّع في اتساق، محدثة تصادياً يرنّ من

كلّ الأرجاء.
أفكر في الصفحات الأخيرة من رواية «التربية العاطفية» لفلوبير: فبعد أن قطع فردريك مغازلاته للتاريخ منذ أمد طويل، وقابل مدامْ أرنو للمرة الأخيرة، وجد نفسه من جديد مع ديلوريي صديق شبابه حزينين، بدآ يتحاكيان زيارتهما الأولى للمبغى: كان عُمر فردريك خمس عشرة سنة، وديلوريي ثماني عشرة سنة؛ ووصلا إلى المبغى وكل منهما يحمل باقة ورد كبيرة وكأنهما عاشقان! فبدأت البنات يضحكن وفرّ فردريك مرتاعاً من خجله، ثم تبعه ديلوريي. الذكرى جميلة إنها تذكرهما بصداقتهما القديمة التي سيخونانها عدة مرات في ما بعد، إلا أنها بعد ثلاثين سنة، تظلّ دائماً قيمة لعلّها الأنفَس والأغلى حتى وإن لم يعودا يملكانها«هذا هو أفضل ما كنا نمتلكه» قال فردريك، فردّد ديلوريي نفس العبارة التي تنتهي بها تربيتهما العاطفية وتنتهي بها أيضاً الرواية.
هذه النهاية لم تصادف موافقة كثيرة؛ فقد اعتبرها البعض مبتذلة.. مبتذلة.. حقاً.. يمكنني أن أتخيّل اعتراضاً آخر أكثر إقناعاً: أن نختم رواية بموتيف جديد هو خطأ في التركيب؛ كما لو في الإيقاعات الأخيرة لسيمفونية، بدلاً من العودة إلى الثيمة الأساس، نجد المؤلّف ينزلق فجأة نحو نغَم آخر. نعم، هذا الاعتراض أكثر إقناعاً سوى أن موتيف زيارة المبغى ليس جديداً، فهو لا يظهر «فجأة»، بل عرض في بداية الرواية عند نهاية الفصل الثاني من الجزء الأول: لقد أمضى فردريك وديلوريي اليافعان يوماً جميلاً سوية (كل هذا الفصل مخصص لصداقتهما)، وعند التوديع نظرا معاً إلى «الضفّة اليسرى حيث كان ضوء يلمع داخل مَنْوَر منزل واطئ». في تلك اللحظة، نزع ديلوريي قبعته بحركة مسرحية وتلفّظ بتفخيم عبارات ملْغزة «هذا التلميح إلى مغامرة مشتركة أضْفَت عليهما السرور فأخذا يضحكان بصوت جدّ مرتفع في الأزقة». على أن فلوبير لا يقول شيئاً عن ما كانته تلك «المغامرة المشتركة» لقد احتفظ لنفسه بأن يحكيَها في نهاية الرواية لكي يتمازج صدى الضحكة الفرِحَة (ذاك الذي كان يجلجل عالياً في الأزقة) بكآبة العبارات النهائية في تناغم مرهَف. لكن إذا كان فلوبير طوال كتابة الرواية يسمع ضحكة الصّداقة تلك، فإن قارئه سرعان ما نسيها؛ وعند وصوله إلى النهاية لم يوقظ لديه استحضار زيارة المبغى أي ذكرى، ولم يسمع أي موسيقى ذات تناغم مرهَف.
ماذا يفعل الروائي تجاه هذا النسيان الكاسح؟ إنه لن يأخذه بالاعتبار وسيشيّد روايته مثل قصر لا ينسَى غير قابل للهدم،على رغم معرفته بأن قارئه لن يتصفّحها إلا بسرعة، ساهياً، ناسياً، من دون أن يسكنها قط.

معمار هندسي

تتركّب رواية «آنا كارنينا» من خطّيْن سرديَيْن:خط آنا (دراما الزّنا والانتحار) وخطّ ليفين (حياة زوجيْن سعيدَيْن بكيفية أوْ بأخرى). في نهاية الجزء السابع تنتحر آنا. يتلو ذلك الجزء الأخير الثامن، وهو مقتصر على خط ليفين. هذا انتهاك جدّ واضح للمتواضع عليه، لأنه بالنسبة لكل قارئ يكون موت البطلة هو النهاية الوحيدة الممكنة للرواية. لكن، في الجزء الثامن، لم تعد البطلة على المسرح، ولم يعدْ هناك من قصّتها إلا صدى تائه وخطى خفيفة لذكرى تتباعد. وهذا جميل وحقيقي، وحدَه فرونسكي يائس ويرحل إلى صربيا، باحثاً عن الموت في الحرب ضد الأتراك. بل إن عظمة فعله خضعت للتنسيب: فالجزء الثامن يجري تقريباً كله داخل ضيْعة ليفين الذي نجده، خلال المحادثات، يسخر من الهيستيريا السلافية للمتطوّعين الذين سيحاربون من أجل الصرب. على أن هذه الحرب تشغل ليفين أقل بكثير مما تشغله تأمّلاته عن الإنسان والله. إنها تنبجس من خلال شذرات أثناء نشاطه في الضيعة،ممتزجة مع حياته اليومية المألوفة التي تنغلق مثل نسيان نهائي يخيّم على مأساة حبّ. بوضْعه قصة آنا ضمن الفضاء الشاسع للعالم حيث آل بها الأمر إلى الانصهار داخل رحابة الزمن المحكوم بالنسيان، يكون تولستويْ قد استجاب إلى النزوع الأساسي لفنّ الرواية. ذلك أن السرد كما وجد منذ أقدم العصور، قد أصبح رواية في اللحظة التي لم يعد الكاتب يكتفي بمجرّد «الحكاية» بل فتح نوافذ مشرعة على العالم الذي يمتدّ من حوله. هكذا انضافت إلى «حكاية» «حكايات» أخرى وفصول وأوصاف وملاحظات وخواطر، ووجد الكاتب نفسه أمام مادّة جدّ معقدة وغير متجانسة يتوجّب عليه، مثل مهندس معماريّ، أن يرسم عليها شكلاً. وعلى هذا النّحو، بالنسبة للرواية منذ بداية وجودها، يحتلّ التركيب (المعمار الهندسيّ) أهميّة كبرى.
إن هذه الأهمية الاستثنائية للتركيب هي إحدى العلامات التكوينية لفن الرواية، فهي تميّزها عن الفنون الأدبية الأخرى، عن المسرحيات (التي تكون حريتها المعمارية محدّدة تماماً بمدّة العرض وضرورة الاستيلاء المتواصل على انتباه المتفرّج)؛ وكذلك عن الشعر. وفي هذا الصدد، أليس صادماً لنا تقريباً كون بودلير الذي لا نظير له، قد استعمل نفس أوزان ألكسندران ونفس شكل السوناتة اللذيْن استعملهما عديد من الشعراء قبله وبعده؟. لكن هذا هو فن الشاعر: تظهر أصالته من خلال قوّة المخيّلة لا من خلال هندسة المعمار؛ في حين أن جمال الرواية لا ينفصل عن معمارها. وأنا أقول «جمال» لأن التركيب ليس مجرّد دراية تقنية، بل هو يحمل داخله أصالة أسلوب الكاتبَ (جميع روايات دوستويفسكي مبنية على نفس المبدأ للتركيب)، وهو علامة عن هويّة كل رواية ذات خصوصية (داخل هذا المبدأ المشترك كل واحدة من روايات دوستويفسكي لها معمارها غير القابل للتقليد). وقد تكون أهمية التركيب أكثر لفتاً للنظر في روايات القرن العشرين الكبرى:«عوليس» بتشكيلة أساليبها المختلفة؛ و«فرديدورك» لكومبروفيز التي تنقسم حكايتها «الشطّارية» إلى ثلاثة أجزاء من خلال فاصلين هزليّيْن لا علاقة لهما بالفعل الدائر

الرواية هي المرصد الأخير الذي يتيح لنا أن نعانق الحياة البشرية بوصفها كلاً لا يتجزأ

فلوبير يقول: مدام بوفاري هي أنا!

في الرواية؛ وفي الجزء الثالث من «السائرون نياماً» لبروش، نجد إدماجاً في نص واحد لخمسة «أجناس» متباينة (الرواية، القصة، الاستطلاع، الشعر)؛ ورواية فوكنر «النخيل المتوحش» تتركّب من قصتيْن مستقلّتين لا تلتقيان، إلخ، إلخ. حينما سينتهي تاريخ الرواية في يوم ما، أي مصير سينتظر الروايات الكبرى التي ستبقى بعده؟ بعضها غير قابل لأن يحْكى، وإذاً غير قابل للاقتباس (مثل بانتاغرييل وترسترام شانداي وجاك القَدَري و عوليس). إنها ستستمر في الوجود أو تختفي كما هي. وهناك روايات أخرى بفضل الحكاية التي تشتمل عليها، تبدو قابلة لأن تسرَد (مثل آنا كارنينا والعبيط والمحاكمة)، فهي إذاً، قابلة لأن تقتبس للسينما والتلفزة والمسرح والرسوم المتحركة. إلا أن هذا «الخلود» هو وهْم! لأنه لكيْ نصنع من رواية مسرحيّةً أو فيلماً، يجب أولاً تفكيك تركيبها واختزالها إلى مجرد «حكايتها» والتخلّي عن شكلها. لكن ماذا سيبقى من عمل فنيّ إذا حرمناه من شكله؟ نعتقد أننا سنمدّ في حياة رواية كبيرة بواسطة الاقتباس، غير أننا نبني فقط ضريحاً حيث نقش صغير على الرخام يذكّر باسم ذاك الذي لم يعدْ موجوداً فيه.

ذاكرة أخرى

من يتذكر اليوم غزو تشيكوسلوفاكيا من لدن الجيش الروسي سنةَ 1968؟ في حياتي، كان ذلك حريقاً. مع ذلك لو كتبت ذكرياتي عن تلك الفترة لكانت النتيجة فقيرة، ودون شك مليئة بالأخطاء والأكاذيب غير المقصودة. لكن إلى جانب «الذاكرة الوقائعية» هناك ذاكرة أخرى: لقد بدا لي بلدي الصغير محروماً من آخر ما تبقّى من استقلاله، مغموراً إلى الأبد بعالم أجنبيّ شاسع؛ وظننت أنني أحضر بداية احتضاره. صحيح أن تقديري للوضع كان خاطئاً إلا أنه على رغم خطئي (أو بالأحرى بفضله) فإن تجربة كبيرة انحفرتْ في «ذاكرتي الوجودية»:أعلم منذئذ ما لا يستطيع أي فرنسي أو أميركي أن يعلمه؛ أعلم ما معنى أن يعيش إنسان موْتَ أمّته. منوّماً بصورة موتها، فكّرت في ولادتها أو بكيفية أدقّ في ولادتها الثانية، في انبعاثها بعد القرنين السابع والثامن عشر، وقد اختفت الكتب والمدارس والإدارات، ظلت اللغة التشيكية (التي كانت قديماً اللغة العظيمة لكل من جان هوس وكومنيوس) تعيش قليلاً إلى جانب الألمانية بوصفها لهجة بيتية.لقد فكرت في الكتاب والفنانين التشيكيين خلال القرن التاسع عشر الذين استطاعوا في فترة قصيرة إلى حدّ الإعجاز، أن يوقظوا أمة نائمة. فكرت في بيدريش سميتانا الذي لم يكن يعرف حتى أن يكتب جيداً التشيكية والذي كان يكتب مذكراته الشخصية بالألمانية، ومع ذلك كان هو الشخص الأكثر تجسيداً لشعار الأمة. وضع فريد: التشيكيون المزدوجو اللغة كان أمامهم فرصة الاختيار، أن يولدوا أو ألا يولدوا ،أن يكونوا أو ألاّ يكونوا. أحدهم، هيبيركوردون شووير، كانت له الشجاعة لأن يصوغ جوهر الرّهان من دون مواربة:«ألن نكون أكثر جدوى للإنسانية إذا ما ضممْنا طاقتنا الروحية إلى ثقافة أمّة عظيمة لها مستوى أكثر تقدّماً من الثقافة التشيكية الوليدة؟»؛ ومع ذلك انتهى بهم الأمر إلى اختيار «ثقافة وليدة» على ثقافة الألمانيين الناضجة.

حاولت أن أفهمهم (التشيكيين): في أي شيء يتمثل سحر الجاذبية الوطنية؟ هل هي في متعة السفر إلى المجهول؟ أم في الحنين إلى ماض عظيم انصرَم؟ أم في كرم نبيل يفضل الضعيف على القويّ؟ أم أن الأمر يتعلّق بمتعة الانتماء إلى مجموعة أصدقاء متعَطّشين لإبداع عالم جديد من لا شيء؟ التعطش ليس فقط إلى إبداع قصيدة أو مسرح أو حزب سياسي، وإنما خلق أمّة برمّتها ولو بلغتها التي انقرض نصفها؟ ولما كنت لا تفصلني عن تلك الفترة سوى ثلاثة أجيال أو أربعة، فقد استغربت من عجزي عن أن أدخل إلى جلد أجدادي وأن أخلق عبر المخيلة من جديد الوضع الملموس الذي عاشوه. في الأزقّة كان الجنود الروسيون يتسكّعون وكنت مرتاعاً من فكرة أنّ قوة ساحقة ستمنعنا من أن نكون ما كنّاه، وفي الآن نفسه كنت أعاين، مبهوتاً، أنني لم أعرف كيف ولماذا قد أصبحنا على ما صرنا إليه؛ بل إنني لم أكنْ متأكّداً أنني كنت، قبل قرن من الزمن، سأختار أن أكون تشيكياً. وليست معرفة الأحداث التاريخية هي ما ينقصني؛ وإنما كنت بحاجة إلى معرفة أخرى هي تلك التي- حسب تعبير فلوبير- تذهب إلى « روح» وضعية تاريخية وتقتنص محتواها الإنساني. لعلّ رواية، رواية عظيمة، كان باستطاعتها أن تفْهمني كيف عاش تشيكيو تلك الفترة، مسألة اتخاذ قرارهم. إلاّ أن رواية مثل هذه لم تكن قد كتِبَتْ بعد. هناك حالات يكون فيها غياب رواية عظيمة متعذراً تعويضه.

النسيان الذي لا ينسى!

بعد أشهر على مغادرتي بلادي الصغيرة المخطوفة، وجدتني أعيش في المارتنيك. لعلّني حاولت لأمد أن أنسى وضعي كمهاجر. لكن ذلك كان مستحيلاً: فلما كنت جدّ حسّاس تجاه مصير البلدان الصغيرة، فإن كل شيء هناك كان يذكّرني ببلدتي «بوهيم»، وفضلاً عن ذلك كان لقائي مع المارتنيك في لحظة كانت ثقافتها تبحث بشغف عن شخصيّتها الخاصة. ماذا كنت أعرف عن تلك الجزيرة آنذاك؟ لا شيء، سوى أنها جزيرة صديقي الشاعر إيمي سيزير الذي قرأت له وأنا في

السابعة عشرة، شعرَه مترجماً عقب الحرب العالمية، في مجلة تشيكية طلائعية. كانت المارتنيك بالنسبة إليّ هي جزيرة إيمي سيزير. فعلاً، هكذا بدتْ لي عندما وضعت قدميّ على أرضها. كان سيزير حينئذ هو عمدة «فور دو فرانس»، ورأيت كل يوم بالقرب من مقر البلدية، حشوداً تنتظره لتكلّمه وتفضي إليه بأسرارها وتطلب منه النّصح. ومن المؤكد أنني لن أرى أبداً مثل ذلك الاتصال الحميم، الجسدي، بين الشعب ومَن يمثّله.

إن الشاعر كمؤسّس لثقافة وأمّة قد عرفته جيّداً في أوروبا (تي) الوسطى من خلال أمثال آدم ميكيفيتش في بولونيا وساندور بيتوفي في المجر، وكاريل هنيك ماشا في بوهيم. غير أن ماشا كان شاعراً ملعوناً، وميكيفيتش مهاجراً، وبيتوفي شاباً ثائراً قتل سنة 1849 في إحدى المعارك. إنهم لم يتَح لهم أن يعرفوا ما عرفه سيزير: حب ذويه المعلَن صراحة. ثم إن سيزير ليس رومانسياً من القرن 19، بل هو شاعر حديث، وارث رامبو، وصديق السورياليين. وإذا كان أدب بلدان أوروبا الشرقية الصغيرة متجذراً في ثقافة الرومانسية، فأدب المارتنيك وكل جزر الأنتيل، قد ولِدَ (وهذا ما يسحرني) من إستيتيقا الفنّ الحداثي!. إنها قصيدة لسيزير الشاب التي أعتقتْ كل شيء من عقاله: دفتر عودة إلى مسقط الرّأس (1939)، أي عودة زنجيّ إلى جزيرة من جزر الأنتيل الزنجيّة، من دون رومانسية ولا أمْثلة (لا يتكلم سيزير عن السّود يتحدث عمداً عن الزنوج)؛ وتتساءل القصيدة في خشونة: من نحن؟ يا إلهي، بالفعل من هم أولئك السّود؟ لقد هجّروا إلى تلك الجزر من إفريقيا في القرن 17، لكن من أين بالضبط؟ وإلى أي قبيلة كانوا ينتمون؟ ما هي لغتهم آنذاك؟ لقد نسيَ الماضي وأعدِمَ: أعدَمَه سفر طويل عبر القيعان وسط الجثث والصيحات والبكاء والدم، والانتحارات والاغتيالات؛ ولا شيء بقيَ بعد ذلك العبور من الجحيم، لا شيء سوى النسيان: النسيان الجوهريّ والمؤسّس.

إن صدْمة النسيان التي لا تنْسى قد حوّلت جزيرة العبيد إلى مسرح للأحلام، لأنه بالأحلام استطاع المارتينيكيون أن يتخيّلوا وجودهم الخاص وأن يخلقوا ذاكرتهم الوجودية؛ وصدمة النسيان التي لا تنسى ارتقتْ بالروّاة الشعبيين إلى مصاف شعراء الهويّة (ولأجل تكريمهم كتب باتريك شاموازو كتابه «سوليبو العجيب») وأورثتْ الروائيين فيما بعد، ميراثها الشفويّ النبيل بتخيّلاته وجنوناته. وكنت أحب هؤلاء الروائيين لأنهم كانوا قريبين إليّ بشكل غريب، ليس فقط المارتنيكيين بل أيضاً الهايتيين: روني دبيستر المهاجر مثلي. وجاك ستيفان أليكسي الذي أعْدِم سنة 1961، مثل فلادسلاف فانكورا الذي أعدم قبلَه بعشرين سنة في براغ وكان هو حبي الأدبي الأول. كانت رواياتهم جدّ أصيلة (الحلم والسحر والتخيّلات تضطلع فيها بدور استثنائي) ومهمة ليس فقط بالنسبة لجزرهم وإنما- وهذا شيء نادر أبرزه- بالنسبة إلى فنّ الرواية الحداثي وبالنسبة إلى الأدب العالمي.

أوروبا لم تعد قائمة

ونحن في أوروبا، من نحن؟ أفكر في العبارة التي كتبها فردريك شليجل في السنوات الأخيرة من القرن 19:«الثورة الفرنسية ورواية ولهيلم ميستر لجوته و«مبادئ مذهب العلم» لفيخت، هي الاتجاهات الكبرى لعصرنا». إن وضع رواية وكتاب فلسفة على نفس المستوى مع حدث سياسيّ ضخم هو ما كان يؤشّر على أوروبا آنذاك، تلك التي انحدرت من ديكارت وسيرفانتيس: أوروبا الأزمنة الحديثة. يصعب أن نتصوّر أن أحداً كتب منذ ثلاثين سنة، (مثلاً): تصفية الاستعمار، نقد هيدغر للتكنولوجيا، وأفلام فيلليني تجسد الاتجاهات الكبرى لعصرنا. فهذه الطريقة في التفكير لم تعد تستجيب لروح العصر. واليوم؟ من يجسر على أن يمنح نفس الأهمية لعمل ثقافي أو فني أو فكري، أوْ مثلاً لزوال الشيوعية من أوروبا؟ هل إن عملاً بمثل هذه الأهمية لم يعد يوجد؟ أم أننا فقدْنا القدرة على التعرّف عليه؟

هذه الأسئلة ليس لها معنى، فأوروبا الأزمنة الحديثة لم تعد قائمة؛ وأوروبا التي نعيش فيها لم تعد تبحث عن هويتها في مرآة فلسفتها وفنونها. لكن أين، إذاً، هي المرآة ؟ وإلى أين نذهب بحثاً عن وجهنا؟

تتركّب رواية أليخو كاربنتير «القيثار والظلّ» من ثلاثة أجزاء. يقع الأول في بداية القرن 19 بالشيلي حيث يقيم لأمَد البابا التاسع المقبل؛ واقتناع هذا الأخير بأن اكتشاف القارّة الجديدة كان هو الحدث الأكثر مجْداً للمسيحية الحديثة، جعله يقرّر بأن يكرّس حياته لتطويب كريستوف كولمب. ويعود بنا الجزء الثالث إلى ثلاثة قرون من قبل: حيث كولمب نفسه يحكي المغامرة التي لا تصدّق لاكتشافه أميركا. وفي الجزء الثالث، أربعة قرون بعد موته، يحضر كولمب لامرْئياً إلى جلسة المحكمة الإكليروسية التي، بعد مناقشة يطبعها التبحّر والتخيّل النزوي (فنحن في ما بعد كافكا حيث لا حراسة على ما هو مستبعَد الوقوع) منعتْ عنه التطويب.

أن ندمج فترات تاريخية مختلفة ضمن تركيبة واحدة، هو واحد من الإمكانات المتاحة التي لم تكن مدركة قديماً، والتي أصبحت متيسّرة أمام فن رواية القرن العشرين بمجرّد ما عرف كيف يتخطّى افتتانه بالنزعات الفردية وينكبّ على الإشكالية الوجودية في معناها الواسع، العام، الفوق- فردي لهذه الكلمة. ومرة أخرى أستشهد برواية «السائرون نياماً» حيث هيرمان بروش، لكيْ يظهر الوجود الأوروبي المنجرف تحت سيْل «تدهور القيَم»، يتوقف عند ثلاث فترات تاريخية منفصلة، ثلاث درجات كانت أوروبا تنزلها سائرة نحو الانهيار النهائي لثقافتها وسبب وجودها. لقد دشّن بروش طريقاً جديداً للشكل الروائي؛ فهل يسير عمل كاربنتير على نفس النهج؟ نعم بطبيعة الحال. ما من روائيّ كبير يستطيع أن يخرج من تاريخ الرواية. لكن وراء الشكل الشبيه تختفي نوايا مختلفة. لا يسعى كاربنتير ،عن طريق مجابهة فترات تاريخية متباينة ،إلى حل معضلة الاحتضار الكبير، فهو ليس أوروبياً وعقارب

ماذا يفعل الروائي تجاه النسيان؟ إنه يُشيد روايته مثل قصر لا يُنسى وغير قابل للهدم

الساعة(ساعة جزر الأنتيل وكل أميركا اللاتينية) ما تزال بعيدة عن منتصف الليل؛ إنه لا يطرح على نفسه سؤال:«ماذا يتحتّم علينا أن نختفي؟»، بل يسأل «لماذا توجّب علينا أن نولد؟». لماذا توجّب علينا أن نولد؟ ومن نحن؟ وما هي أرضنا؟ لن نفهم سوى القليل إذا اكتفينا بسبر لغز الهوية مستعينين بذاكرة استبطانية خالصة؛ لكي نفهم لا بد – يقول بروش – من أن نقارن؛ يجب أن نخضع الهوية لاختبار المواجهات. يجب أن نواجه ،كما في «قرن الأنوار» كاربنتير (1958)، الثورة الفرنسية بتجاوباتها في جزر الأنتيل (المقصلة الباريسية بنظيرتها في كوادلوب).

يجب على مستعمر مكسيكي من القرن 18 (في رواية الكونسير الباروخي كاربنتير، 1974) أن يتآخى في إيطاليا مع هاندل وفيفالدي وسكارلاتي (وحتى مع سترافنسكي وأرمسترونغ في الساعات المتأخّرة من جلسات السّكر!)، وأن يجعلنا على هذا النحو نحضر مجابهة عجائبية بين أميركا اللاتينية وأوروبا. وفي رواية «طرفة عين» (1959) لجاك ستيفان ألكسي، يجب أن يدور الحب بين عامل وعاهرة داخل مبغى هايتيّ مع خلفية لعالم غريب تماماً يمثله زبائن بحّارة الأميركيين الشماليين، ذلك أن المواجهة بين الغزو الإنجليزي والإسباني لأميركا هي منتشرة في كل مكان:«افتحي عينيك يا آنسة هارييت وتذكري أننا قتلنا هنودنا الحمر ولم نتوفر قط على الشجاعة لأن نزني مع النساء الهنديات كي يخرج منهنّ على الأقل بلد هجين» قال بطل رواية كارلوس فونتيس (كرانكو العجوز، 1983) الذي هو عجوز من شمال أميركا تاه في غمار الثورة المكسيكية. وبهذه الكلمات كان يفرّق بين الأميركيتين ويبرز في الوقت نفسه، نموذجين متعارضين من القسوة: قسوة مستقرّة داخل الاحتقار (تفضّل أن تقتل عن بعد من دون أن تلمس العدوّ ولا حتى أن تراه) وأخرى تتغذى من اتصال مستمر حميمي (تشتهي أن تقتل وهي تنظر إلى العدوّ في عينيه)...

إن شغَف المواجهة عند جميع هؤلاء الروائيين هو في الآن نفسه رغبة في هواء طلق وفضاء واستنشاق: رغبة في أشكال جديدة. أفكّر في رواية فونتيس «أرضنا» (1975)، تلك الرحلة الكبيرة عبر القرون والقارّات، والتي نلتقي فيها دائماً بنفس الشخصيات التي بفضل التخيّل المجنّح للكاتب، تتجسّد من جديد بنفس الاسم في فترات متباينة. إن حضورها يضمن وحدة تركيب ينتصب – في تاريخ الأشكال الروائية – بكيفية عجيبة عند أقصى حدود الممكن.

مسرح الذاكرة

توجد في رواية «أرضنا» شخصية عالم مجنون يمتلك مختبراً غريباً، «مسرحاً للذاكرة» حيث تتيح له أوالية فانتازية قروسطوية أن يظْهر على شاشة ليس فقط الأحداث التي وقعت بل أيضاً جميع تلك التي كان يمكن أن تقع. وحسب ما يقوله هذا العالم، إلى جانب «الذاكرة العلمية» هناك «ذاكرة الشاعر» التي بتجميعها التاريخ الحقيقي وجميع الأحداث الممكنة، تحتوي على «المعرفة الشاملة لماض شامل». وكما لو أن فونتيس قد ألهمَه عالمه المجنون، فعرَض في «أرضنا» شخصيات تاريخية من إسبانيا، ملوكاً وملكات، إلا أن مغامراتهم لا تشبه ما حدث حقيقة؛ ما يعرضه فونتيس على شاشة «مسرح ذاكرته الخاصة» ليس هو تاريخ إسبانيا وإنما تنويع فانتازي على ثيمة تاريخ إسبانيا.

وهذا ذكّرني بمقطع جد غريب في رواية «هنري ثالث» لكازمييز براندي (1974): في جامعة أميركية مهاجر بولوني يدرّس تاريخ آداب بلاده؛ ولما كان يعلم أنّ لا أحد يعرف شيئاً عن ذلك التاريخ، فقد ابتكر، ليتسلّى أدباً متخيّلاً مكوّناً من كتاب وأعمال لم توجد قط. وعند نهاية السنة لاحظ بخيبة مذهلَة أن ذلك التاريخ المتخيّل لا يتميز في شيء جوهريّ عن التاريخ الحقيقي. ما من شيء اختلقه إلا وقد حدث، وتزييفاته إنما تعكس بأمانة معنى وجوهر الأدب البولوني. لقد كان لروبير ميزيل أيضاً «مسرح ذاكرته»، وكان يراقب داخله نشاط مؤسسة قوية في فيينا هي «الفعل الموازي» التي كانت تهيئ لسنة 1914 الاحتفال بعيد ميلاد إمبراطورها مع نية أن تجعل منه احتفالاً كبيراً للسلام على المستوى الأوروبي (نعم، كذبة أخرى ضخمة وسوداء). وكل فعل «الرجل بلا مزايا» الممتدّ على ألفيْ صفحة يدور حول تلك المؤسسة الثقافية السياسية، الدبلوماسية المجتمعية المهمة التي لم توجد قط! مفتوناً بأسرار وجود الإنسان الحديث، كان ميزيل يعتبر الأحداث التاريخية – حسب تعبيره – «قابلة للتبديل والتعويض»، ذلك أن تواريخ الحروب وأسماء المنتصرين والمهزومين، ومختلف المبادرات السياسية تنتج عن لعبة تنويعات وإبدالات تخطت حدودها قوى عميقة ومختفية. وغالباً ما تظهر تلك القوى بطريقة أكثر كشْفاً من خلال تنويع آخر للتاريخ غير ذلك الذي تحققَ بالصدفة.

وعي الاستمرار

تقول لي إنهم يكرهونك؟ لكن ما معنى هذا «همْ»؟ كل واحد يكرهك بكيفية مختلفة، وكن متأكّداً أن من بينهم من يحبونك. إن النّحو بتلاعباته الشعوذية يعرف كيف يحوّل جماعة أفراد إلى كيان واحد، إلى فاعل واحد يسمى «نحن» أو «هم»، لكنه لا يوجد بوصفه حقيقة ملموسة. تموت العجوز آدي وسط أسرتها الكبيرة، وفوكنر يحكي (في روايته بينما أنا أحتضر1930)، رحلتها الطويلة داخل التابوت إلى مقبرة تقع في ركن قصيّ من أميركا.

والشخصية الأساس في المحكيّ هي جماعة، أسرة؛ والجثة هي جثتهم والرحلة هي رحلتهم. لكن فوكنر، من خلال شكل الرواية يفكّك التزييف الجماعي: لأنه ليس هناك سارد واحد بل الشخصيات نفسها (عددها 15) هي التي تحكي في 60 فصلاً قصيراً، كل واحدة على طريقتها، هذه الرحلة.

إن التوجّه إلى تحطيم الخدعة النحوية للجمع ومعها سلطة السارد المفرَد، وهو توجّه لافت في هذه الرواية لفوكنر، نجده حاضراً في فن الرواية في شكل بذرة وبوصفه إمكانية منذ بداية هذا الفن، ونجده بكيفية شبه دارجة في شكل «رواية الرسائل» المنتشرة بكثرة خلال القرن 18. وهذا الشكل قد قلَبَ دفعة واحدة ميزان القوى بين «الحكاية» والشخصيات: فلم يعد منطق «الحكاية» يقرّر وحده أي شخصية ستدخل وفي أي لحظة إلى مسرح الرواية، بل أصبحت الشخوص هذه المرة متحرّرة وتمتلك حريتها في الكلام، وأصبحت هي نفسها سيدة اللعبة، لأن الرسالة، في تعريفها، هي اعتراف مراسل يتحدّث عمّا يريد وله الحرية في أن يهذيَ أو ينتقل من موضوع إلى آخر.

أحسّ بالانبهار عندما أفكر في شكل «رواية الرسائل» وفي إمكاناتها الشاسعة؛ وكلما فكّرت فيها خيّل إليّ أن هذه الإمكانات لم تستغَلّ بل ظلّت مغفلة: يا للطريقة الطبيعية التي يمكن للكاتب أن يضع في مجموع مفاجئ كلّ أنواع الاستطرادات والمشاهد والتأمّلات والذكريات، وأن يضع في المواجهة مختلف روايات وتأويلات نفس الحدَث! للأسف أن «رواية الرسائل» ظفرت بريشاردسون وروسو لكنها لم تعرف أي كاتب مثل لورانس ستيرن. لقد تخلّت عن حرياتها بعد أن تخدّرت بسلطة «الحكاية» المستبِدّة. أتذكر العالم المجنون في رواية فونتيس وأقول في نفسي إن تاريخ فنّ ما (الماضي الشامل لفنّ ما) هو مصنوع ليس فقط مما خلَقه ذلك الفن بل أيضاً مما كان يمكن أن يخلقه، ومن جميع الأعمال المنجَزة وأيضاً من أعماله الممكنة وغير المنجَزة. لكن على كل حال بقيت من «روايات الرسائل» رواية عظيمة قاومت الزمان: هي العلائق الخطيرة (1782) لمؤلفها شودرلو دو لاكلو؛ وفي هذه الرواية أفكر عندما أقرأ «بينما أحتضر».

يتبيّن من القرابة القائمة بين هاتين الروايتين، ليس فقط أن إحداهما قد تأثرت بالأخرى، بل إنهما تنتميان إلى نفس التاريخ لنفس الفن، وأنهما تنكبّان على معضلة كبيرة يقدمها لهما هذا التاريخ: إنها معضلة سلطة السارد المفرَد المفرطة. وعلى رغم أن هاتيْن الروايتين مفصولتان بفترة زمنية طويلة، فإنهما تتوفّران على نفس الرغبة في تكسير تلك السلطة، وخلْع السارد عن عرشه. وتمرّد الروايتين لا يستهدف فقط السارد بمعنى النظرية الأدبية، وإنما يواجه أيضاً السلطة الفظيعة للسارد الذي ما انفكّ منذ أزمنة موغلة في القدَم يحكي للإنسانية صيغة رواية واحدة مسنَدَة ومفروضة بما له من قوة. منظوراً إليه على خلفية «العلاقات الخطيرة»، يكشف شكل رواية فوكنر غير المعتاد، كلّ معناه العميق كما أنه في الاتجاه المعاكِس تبرز رواية «بينما أحتضر» الجرأة الكبيرة الفنية عند لاكلو الذي عرف أن يضيء «حكاية» واحدة من زوايا متعدّدة وأن يجعل من روايته كرنفالاً للحقائق الفردية ونسبيّتها غير القابلة للاختزال.

ويمكن أن نقول نفس الشيء عن كل الروايات: فتاريخها المشترك يضعها في علائق كثيرة متبادلَة تضيء معناها وتمدّد إشعاعها وتحميها من النسيان. ماذا كان سيبقى من فرانسوا رابليه، لو أن ستيرن وديدرو وكومبروفيتش وفانكورا وغراس وغادّا وفونتيس وغارسيا ماركيز وكيس وخوان غويتسولو وشامواز و سلمان رشدي، لم يرجّعوا صدى جنوناته داخل رواياتهم؟ إنه على ضوْء «أرضنا» (1975) تجعلنا «السائرون نياماً» (1932-1929) نبصر كل أهمية تجديدهما الإستتيقي الذي كان، عند صدورهما، يدرَك بالكاد، وفي ظلّ هاتيْن الروايتيْن كفّتْ «الآيات الشيطانية» لرشدي (1991)، عن أن تكون راهناً سياسياً زائلاً، لتصير عملاً عظيماً يطوّر – من خلال مواجهاته الحلْميّة بيْن العصور والقارّات – إمكانات الرواية الحداثية الأكثر جرأة. ورواية «عوليس»! وحده يستطيع أن يفهمها من تآلَف مع شغف فن الرواية القديم باستجلاء غموض اللحظة الحاضرة وبالغنَى الذي تنطوي عليه ثانية واحدة من الحياة، وأيضاً الشغف بالفضيحة الوجودية لما ليس له دلالة. مدرجَةً خارج سياق تاريخ الرواية، لن تكون «عوليس» سوى نزوة مجنون وشطَطه غير المفهوم. منتزعةً من تاريخ فنونها، لا يبقى من الأعمال الفنية شيء يذْكَر.

خلود

كانت هناك حقَب طويلة لم يكن الفن فيها يبحث عن الجديد وإنمـا كان فخوراً بأن يجعل التكرار جميلاً ويقَوّيَ التقليد، ويضمَن استقرار حياة جماعية؛ ولم تكن الموسيقى والرقص يوجدان إلاّ في نطاق الطقوس الاجتماعية والصلوات والأعياد. ثمّ ذاتَ يوم، في القرن 12، خطَر لموسيقيّ بكنيسة باريس أن يضيف إلى ميلوديا الإنشاد الغريغوري الذي لم يتغيّر منذ قرون، صوتاً طباقياً. ظلّت الميلوديا الأساس دائماً هي نفسها ولكن صوت الطِّباق كان تجديداً يتيح الوصول إلى تجديدات أخرى، إلى الطّباق الثلاثي والرباعي وإلى ستة أصوات وأشكال بوليفونية أكثر تعقيداً وغير متوَقّعَة. ولأنهم لم يعودوا يقلّدون ما أنْجِزَ من قبل، فإن المؤلّفين خرجوا من الغفلية وغدَتْ أسماؤهم تضيء مثل مصابيح ترشد إلى مسار نحو الأقاصي. وباستعادة الموسيقى تحليقها، أصبحت، لعدّة قرون، تاريخاً للموسيقى. جميع الفنون الأوروبية، كل واحد في حينه، حلّقتْ هكذا متحوّلةً في تاريخها الخاص. وكانت تلك هي معجزة أوروبا الكبرى.

ما من روائي كبير يستطيع أن يخرج من تاريخ الرواية

معجزة أوروبا الكبرى ليست في فنها بل في فنها محولاً إلى تاريخ

هـوامـش

*: **الفصل الأخير من كتاب ميلان كونديرا «الستار»، دار غاليمار بباريس سنة** 2005

** : Milan Kundera: Le rideau: Gallimard", Paris - 2005

«فيني منك.. فيك مني»

د. كلثم جبر
كاتبة من قطر

«أنت ما أنت إنسان أنت أكثر.. مثل ما تشعر تأكّد أني أشعر..»
هكذا استحال الجدب خصباً، في لحظة بُعثت في الشوارع النازفة مطراً لم يكن سواك يسير الهوينا حتى لظننتك نفسي التي تسير، ولم تكن المدينة المشرّعة أبوابها مشرّعة كما هي العادة في هذا الصباح المشمس، لذا آثرت أن أبحث عن مسار آخر يوصلني لآخر الدرب.
«فيني منك فيك مني.. غصب عنك غصب عني.. التقينا واللقاء قسمة مقدّر»
تدافع الناس يلتقطون اللفة الملقاة على قارعة الطريق، أصوات متداخلة، نشيج.. استغراب، تزاحم وتدافع بالأيدي، ونظرات مستعرة بفضول تودّ اكتشاف ثمرة تساقط خطيئة على قارعة الطريق، غير أن وجهك القابع خلف مقود سيارته وهمهماته اللامفهومة تجعلني أقتنص النظر إليك لا إلى التزاحم المجنون.. وقد غادرت أنا الأخرى مسار طريقي واكتفيت بملاحقة حزنك الذي يطلّ من وراء عيونهم الساقطة فوق عينين صغيرتين تتثاءب داخل اللفة.. خشيت أن أقرأ مشاعرك بصوت عال فيسمعها أولئك المتلهفون في هذه اللحظة بالذات لالتقاط ولو جزءاً من الحقيقة التي بلا شك لن تبدّد أحزانهم أو مخاوفهم، أو تترك دموعهم تنهمر كما انهمر نشيجك في بكاء صامت وأصابعك المرتجفة فوق المقود.
– افسحوا الدرب سيارة الشرطة.
تدافع الأصوات.. ها أنا من جديد أتعلق بنظراتك.. أخشى رحيلك دون أن أجد إجابة وسط الأوجاع الهائجة.. اليدان الصغيرتان تمدّ أصبعاً تلو الآخر تلون بلون دم المشيمة الوردي في محاولة جاهدة كأنما لترسم اسم والديه على أطراف لفافته التي لم يحكم إغلاقها من قام بها في عجلة بدت واضحة من تسرّب أصابع الصغير خلالها.
«مالي غيرك.. مالك إلا أنا حبايب.. الهوى غلاب وأمر الله غالب...»
اندفعت بشكل محموم دون أن أحكم باب سيارتي والدائرة عجلاتها.. أزاحم الجمع.. ألقيت بقبضتي على جسد الشرطي المنحني فوق اللفة، وهو يأمر رفيقه:
– لا تدع أحداً يتحرّك من مكانه لعلّ أحداً منهم قد رأى من ألقاه..؟
– أنا.. أنا رأيته أنا..
التفت وجه الشرطي المحمّر بخضب الصقيع القارس القادم من المجهول والذي لم تشهده هذه المدينة منذ عشرات السنين، وهي التي تعوّدت أن تلتحف الحرّ صيف شتاء دون أن يجد البرد سبيلاً إليها.
– من أنت..؟
– أنا التي رأيت الشخص الذي يقف هناك..
أشرت بسبابتي إلى الوجه القابع خلف مقود سيارته.. حينما التفت وجهانا جهته كان قد نفث دخاناً رمادياً خلفه عجلات سيارته نحو وجهينا أنا والشرطي، بعد أن كتب رقمه الهاتفي دون وجل، ودسّه بين وريقاتي داخل سيارتي المشرّعة أبوابها، وأطلق على كل رقم رصاصة دهشة.
في مركز الشرطة حاولت أن أشي بقسمات وجهه فلم أفلح.. كيف غادرتني قسماته التي استحضرتها عشرات المرات بعد ذلك، وأنا أطلق آهة حزن محتضرة بعد أن عييت طويلاً بين أروقة المحاكم في محاولة مستميتة لحضانة الطفل الذي شهدت اغتيال فرحه وهو ملوث بدم المشيمة الوردي.
– مبروك.. أخيراً استطعت حضانته..
هكذا قال الجميع فرحين مستبشرين قدومه، ليبدّد وحدة قلبي وجدب حياتي التي فارقتها الحوارات المزهرة المشحونة بالدهشة والفرح يوم أن انسلت أول أصابع طفلي من بين كفي القابضة عليها في برودة عجيبة.. بدأت بالتلاشي حينما ووري جسده الغض الثرى، فانغمست في لجة ملكوت وحدتي.. ينطلق قلبي دوماً ولا يعود إلا بعد أن تنحسر خلايا دمعي من مكامنها، ويسحب السيد الحزن أذياله في محاولة تلو المحاولة بين خلايا جزيئاتي حتى يتعب الجسد مني فلا أعود أميّز بين ما هو مباح من الحزن وما هو محرّم.

– هبة من الله.. دون أن تهتدي الشرطة لفك رموز الأرقام التي اكتشفت أنها لأسرة يعيش أهلها خارج المدينة بعد أن تمّ التبليغ عن فقده منذ زمن طويل.

«ألزمك طول العمر لا جي ولا أروح كأني مقيّد.. قيدي ما هو سلاسل.. قيدي إخلاص وفا.. وإلا أنت قايل.. لو يقوم الكون تخسف بي زلازل.. ما أحرّك ساكن..»

– أمي من ألقاني في ذاك الصباح الصقيعي..!

– لعله أبوك..؟

– وكيف عرفت..؟

– بعد أن كبرت اكتشفت مدى الشبه بين ملامحكما الصحراوية..

– حينما يعود هل ستعيدينني إليه؟؟

– أنت الذي تقرّر يا بني ولست أنا..!

كتم سرّه ذاك الصغير ولم يش به لأحد.. كان ينمو أمام ناظري جميلاً نقياً.. لم تخرب دهاليز ذاته حقيقته المبهمة.. كان يزداد إصراراً وعزماً وتفاؤلاً، وكنت أزداد تعلقاً به.. ذات مساء كان متكئاً على ذراعي في محاولة يائسة لإكمال حكايتي عن ملامح وجه أبيه أو خاله أو عمه، أو من يكون الذي زعمت أنني رأيته يلقي به في قارعة الطريق، في حين أنني كنت قد رأيته ملقى وهناك تلك الملامح الصحراوية التي تراقبه من بعيد.. انقلب همس الهاتف فحيحاً أو أزيزاً – تلك اللحظة – في قرع مستمر للإجابة عنه.

أيقظني صراخ أنينه المتواصل فكانت يد الصغير هي السبّاقة:

– أمي إنها لك..

– من؟؟

– لم أسأله بعد عن اسمه.

الحزن المحتضر لا يسمح لي الآن بغير البكاء، كنت قد شهدت مرثيات كثيرة غير أني لم أكن هشة كما أنا هذه اللحظة، كنت قد تعبت من انتظار مثل هذه المكالمة وآمنت أني قد أخطأت النظر والزعم، وأني لم أكن سوى مهووسة بولع الفضول كما هم بقية الناس..

هذا المساء لم أكن كذلك.

– أنا هو.. لم أع أنك ستقومين بالوشاية بملامحي لذا تصرّفت بسرعة فافتعلت قصة الرقم الهاتفي المسروق.

إذن هو يعرف جيداً رقم هاتفي وعنوان سكني وملامح وجهي.. يعرف طريقه إلى صغيري وأنه يسكن بيت روحي.. يحاصر وجعي بضجيج سؤاله اليومي من هو الذي ارتشف الكمية الأكبر من حليبي؟ ومن امتص بقايا عروقي وحفر بأظافره الصغيرة الخطوط البيضاء فوق صدري؟ أجيبه:

– إنه أنت يا بني..

– وكيف يكون ذلك..؟!

– لقد جئت وأنا لم أزل ممتلئة برحيق غبطة فرح الطفل الأول، فظلّ صدري ينهمر حليباً، جئت لكي ترتشفه فتصبح ابني!

– إذن أنا هو ابنك وليس الآخر..!!

– بل كلاكما ابناي.

وهذا الأحمق بملامحه الصحراوية المبحر في غسق غيه، ماذا يريد بعد ستة أعوام من المصالحة مع الفرح، بعد أن كادت السعادة تصيبني بالارتباك.. وبعد أن سكن طفله داخل جفوني:

– جئت فقط لأجيب عن سؤال حائر بعد أن حفظ وجعي أرصفة الوحشة والصقيع في أن هذا الطفل هو..

صاح الصغير في ضجيج متناغم وفي محاولة مستميتة لإيقاف هذا النزف الذي استشعره بعد أن كاد قطار حياته يمضي بهدوء دون التفكير في لحظة الاصطدام والاحتراق:

– أمي لم نصل بعد إلى نهاية الحكاية..؟؟

أغلقت الهاتف دون استئذان مسكونة بالوجل.. احتضنت الصغير وأنا أهمس:

– بل وصلنا ها أنا أمنحك في نهاية الأمر.. حبنا كفاف يومنا.. فقد نسيت ملامح من قد لا يكون هو أبوك..!

العمل الفني : سلمان المالك - قطر

كواتيم الصوت

الثقافة بين صمت الغرب وكلام الشرق

عماد العبدالله

في ديوانية جدّي تفتحت أسماعي باكراً على الشعر العربي المقفى الموزون. وفي خطب جدي الرنانة عرفت الفصاحة والبلاغة ومقدار السحر الذي تمارسه اللغة على الناس. وشيئاً فشيئاً شببت على القصائد التي يرويها أبي في جلسته بين أفراد العائلة والأقرباء. وحين دخلت المدرسة كان سهلاً عليّ حفظ القصائد وقراءتها أمام حشد التلاميذ.

كذلك في منزلنا في المدينة والريف كنا نجلس لتناول الطعام أمام طاولة خشبية قصيرة الأرجل (طبلية) حيناً تكون مستديرة وأحياناً أخرى مستطيلة. وكانت الأيادي تتناهب الطعام من مسافة قصيرة ومن أطباق مشتركة.

بعد ذلك بلغت عمر الصبا وصرت أخصص الساعات الطويلة للقراءة، رغم أن السماع والقراءة ظلا متلازمين، لكنني وفي عمر الشباب صرت أسمع كلمات الإدانة ضد الخطابة وضد الصراخ وضد الشعر المقفى الموزون لصالح قصيدة النثر والشعر المهموس وقصيدة البياض. ثم طلع المفهوم الفلسفي الذي أخذ المثقفون يتقاذفونه ككرة القدم والذي يقول «العرب ظاهرة صوتية».

كذلك في عمر الشباب اختفت الطبلية كمسرح للطعام وجاءت بدلاً منها مائدة السفرة العالية عن الأرض والتي تحيط بها مجموعة من الكراسي وكان يلذ لي أثناء سفري إلى بلاد وعواصم الغرب أن أجري مقارنة بيننا وبينهم، تقاليدنا وتقاليدهم، سلوكنا وسلوكهم، هذا عدا عن اللون والرائحة وكل ملمح لافت.

بين الشرق والغرب فروق كثيرة خصوصاً الغرب الشمالي. والأدبيات التاريخية حفلت بالمقارنة في الحرب بين الفارس العربي القليل القامة والخفيف الحركة بسيفه ودرعه الخفيفين أيضاً، وبين ضخامة جسد الفارس الأوروبي بسيفه ودرعه الثقيلين، وكذلك تفوقه على الفارس العربي ذي النفس القصير، بقدرته على تحمل المشاق والضنك. لقد حصل التصادم تاريخيا بين ضفتي العالم آنئذ وامتلأت المدونات بالحروب والغزوات المتبادلة والحملات الصليبية. ليستقر الأمر وبعد الثورة الصناعية في الغرب على غلبة الأوروبيين للمشارقة وتسيدهم العالم، وكان الستار الأخير قد أسدل على هذه المواجهة المزمنة بانهيار الامبراطورية العثمانية في بداية القرن المنصرم. وهنا أجد نفسي متحمساً لرواية حادثة حصلت في ديوانية جدّي وهو جد جدتي، محمد العبدالله الملقب بـ «الأفندي». وكانت الحرب العالمية الأولى قد اندلعت. كان الحديث يجري في الديوانية في قرية الخيام الجنوبية عن الحرب، ومَنْ سينتصر فيها، الدولة العثمانية أم الكفار. وفي أقصى الديوانية إلى الداخل كانت تجلس خادمة وهي تزرر إحدى السترات، فتدخلت في الحديث قائلة على وقع الحماوة، إن الذي سينتصر هو الذي يصنع هذه الأزرار. فنهرها جدي قائلاً: إخرسي قولي الله ينصر الدولة العلية!

وكانت بلاد العرب وقتها تعتمد على كتل القماش الصغيرة بديلاً عن الزر كما نعرفه اليوم.. وطبعاً انتصر الكفار في الحرب وجرى ما جرى. ومنذ ذلك الحين تعاظم تمثل الشرقيين بالأوروبي الغالب، رغم محاولات السلطان عبدالحميد في ربع الساعة الأخير اعتماد الإصلاحات في الامبراطورية وملاقاة الأوروبيين في منتصف الطريق.

تعاظم التماهي بالغرب ونحت المجتمعات الشرقية إلى تقليده في كل شاردة وواردة. لكن ثمة ممانعات بقيت هنا وهناك مثل الملبس (دول الخليج وبعض دول آسيا وبعض من مناطق الصعيد المصري، أما الريف اليمني فقد شاء التوازن أن تلبس الجاكيت الأوروبية فوق الثوب التقليدي). والمأكل (يبدو في اتجاه اليوم لصيغة عالمية ساحقة تتمثل بـ «الفاست فود»).

أما اللغة فهي مازالت حائرة إلى اليوم بين ممانعة وتسليم. والمستمع إلى حديث عربي مع عربي آخر تتناهى إليه المفردات الفرنسية والإنكليزية التي تتخلل المحادثة. ثمة من يقول إن الغرب انتصر سياسياً وعسكرياً وصناعياً، لكن ما الداعي إلى التماثل به «على العمياني» في السلوك والعادات والثقافة. وهنا تنبري الأسئلة عن الخصوصية والأصالة والحداثة والمعاصرة بحثاً عن أجوبة تروي غليل الثقافة العربية الحائرة.

هذه المقالة ترمي إلى الحديث عن مسألتين: مسألة الشعر الحديث أو الشعر المهموس. ومسألة عادات الأكل هل نجلس على الأرض أم على الطاولة!

الشعر العربي المقفى الموزون دخل إلى أعماق أوروبا من بوابة الأندلس

بالنسبة إلى المسألة الأولى فإن ثمة إجماعاً على أن الشعر الحديث أو القصيدة الحديثة، كما يعرفها الغرب هي للقراءة وليست للإلقاء، من هنا جاءت عبارة الشعر المهموس. لكن ذلك لا يمنع أن الغرب في القرن الخامس عشر للميلاد، اعتمد الشعر الملقى والمقفى الموزون متأثراً بالرياح الثقافية والشعر العربي الذي دخل إليه من بوابة الأندلس، ومتماهياً مع الثقافة العربية الإسلامية التي كانت متسيدة في العالم في ذلك الحين.

هكذا درسنا عن المسرح الجوال وعن لافونتين وشكسبير ورابليه وكورنايل وراسين وغيرهم.

لكن بعد خفوت دوي الثقافة العربية والإسلامية عاد الغرب إلى قواعده سالماً، وعاد إلى ثقافة الصمت والكتابة.

إن قاعات المكتبات العامة، في الغرب تشهد صمتاً مطبقاً حيث الجميع منهمكون في القراءة، أما في المكتبات العامة العربية فإننا نشهد ضيقاً وبرماً بالصمت الذي تقطعه عادة الثرثرات حتى ولو بصوت خافت. وأيضاً إن الصمت الذي يلف قاعات عزف الأوركسترا السيمفونية، يملّه الشرقيون أو العرب ولا يستطيعون البقاء في تلك القاعات سوى نصف ساعة على

عمل الغرب على تطوير موسيقى الآلات.. وعمل الشرق على تلحين كلمات الأغاني

أبعد تقدير. والذي يصغي السمع في المدن العربية إلى أصوات المذياع العالية في البيوت والسيارات، وكذلك إلى حلقات الغناء في الريف اللبناني أو مجاهل إفريقيا سيعرف الفرق بين حضارة شرقية قائمة على النطق وحضارة غربية قائمة على الهمس. ثمة اختلاف بين المقاهي أيضاً، فالجلبة هي سيدة المقهى العربي، والصمت هو سيد المقهى الغربي باستثناء بعض المجتمعات الغربية المتوسطية التي تتشابه في تقاليدها مع المجتمعات الشرقية. إن لافتات «حافظوا على الصمت» في المستشفيات العربية لا يعبأ بها أحد، بينما تعتبر الضجة في المستشفيات الغربية جريمة لا تغتفر.

وبالعودة إلى الشعر نجد أن الشعر العربي المقفى الموزون هو للإلقاء والخطابة والمنبرية، أما الشعر الغربي الحديث فهو للقراءة والهمس. إن التطور الذي شهده الغرب في حقل التأليف السيمفوني، يدلنا على أن الغرب عمل على أصوات الآلات وليس على الصوت البشري. وألف لها الجمل الموسيقية بعيداً عن الصوت الإنساني، بينما اقتصرت الموسيقى العربية الشرقية على تلحين القصائد الشعرية والموشحات والشعر الشعبي، ولا ضرورة ولا أهمية هنا عن أي حديث عربي عن التأليف الموسيقي التجريدي، لأنه ضرب من التقليد لأوروبا لا يقنع حتى من يقوم به.

الغرب إذن كان يعمل على صوت الآلات ويعتمد على صمت الصوت البشري (من يستدرج في السويد مثلاً أحدهم إلى الكلام يكون رائداً في علم النفس)، بينما الشرق كان يعمل على تظهير الصوت البشري عبر الألحان المرافقة. هكذا صمت الغرب واعتمد على التأليف كتابة وموسيقى. بينما نطق الشرق واعتمد الخطابة والحفظ أكثر من اعتماده الكتابة.

من هنا يمكن أن نفهم لماذا الشعر العربي هو شعر منطوق جهوري، ولماذا الشعر الغربي هو شعر مهموس صامت. إن المناخ البارد في الغرب هو الذي يؤدي إلى الصمت وتجنب الكلام. فإذا فتحت فمك في فنلندا فلا شك ستهرّ أسنانك على الفور! لذلك يغدو الكلام والثرثرة وسط ذلك المناخ عملية صعبة، إذ إن البرودة توجع الأسنان واللسان والحلق عموماً. لذلك يعتمد للتعبير على الكتابة وليس على الكلام. لننظر هنا قليلاً إلى الشعوب الإفريقية التي يجعلها المناخ الحار في غناء ورقص دائمين.

لذلك يغدو تقليد العرب للغرب في الشعر المهموس هو من قبيل الحماقة والتنكر لجملة حقائق، كالمناخ والطبع والسجية. ويصبح الشاعر العربي الذي يكتب الشعر الحديث نسخة كوميدية عن الشاعر الغربي لا داعي له ولا مكان ولا زمان ولا هوية.

إن اللعب على أوتار اللغة، والتشدق بها وفيها يجعل اللاعب متمرساً في أصواتها وإيقاعاتها. ويؤدي به الأمر إلى العود على بدء، أي مزيداً من الارتجاع الغنائي.

أما اللاعب على أوتار الكتابة، فسيؤدي به الأمر إلى توليد نصوص مختلفة- حيث فعل الكلام غائب- تفضي إلى الصمت المطبق أو الكتابة الآلية أو قصيدة البياض أو قصيدة الصمت حيث تختفي الكلمات ولا نطالع سوى الورقة البيضاء. هكذا يغدو الشعر العربي إيروسياً (الأيروس هو شهوة حب الحياة) أي شعر الحياة. أما الشعر الغربي الحديث فيغدو تاناتوسياً (والتاناتوس هو شهوة حب الموت) أي شعر الموت. وفرق بين الحياة والموت وفرق بين الثقافتين.

المسألة الثانية هي مسألة الجلوس إلى الطاولة أثناء تناول الطعام أم القعود على الأرض؟

في أوروبا بسبب البرودة لا يستطيع المرء القعود على الأرض، لذلك هو يستعمل الطاولة والكراسي، وتكون من الخشب كموصل رديء للبرودة. أي أنه بالجلوس إلى الطاولة ينجي جسده من البرد. أما في الشرق سواء في المناخ الحار أو المناخ المعتدل، فإن القعود على الأرض – على الرمل أو على السجاد- لا يسبب أي مشكلة. لذلك نرى في دول الخليج العربي أن الناس لا يتحرجون مهما ارتفع مقامهم من القعود على الأرض، وتناول الطعام رغم وجود آلاف الموائد الجاهزة والتي تعرضها المتاجر. وأسخف ما فيها الطاولات والكراسي من الحديد! وكما هو معروف فإن الغربيين من سكان أوروبا، لم يكونوا يستعملون الطاولات والكراسي الخشبية فقط، بل كانوا يصنعون كل أدوات السفرة، كالملاعق والشوك، من الخشب أيضاً.

رب قائل يقول وما العلاقة بين الشعر الحديث والمهموس وطريقة تناول الطعام؟

أما الرد فهو أنها كلها أمور تنتمي إلى الثقافة بمعناها الواسع، وكلها تصب في بناء الشخصية وتركيبها، وحتى لا يظل سؤال الشعر الحديث في غير محله أحببنا الإطلالة عليه من مكان مفاجئ. وخير خاتمة حول الشعر الحديث هو ما قاله الشاعر اللبناني عبدالحسين العبدالله عن الموضوع، معتبرا أن الشعر الغربي الحديث يشبه مخلوقاً غريباً هجيناً بين العرب:

تحدثني ولا أفهم عليها
كأن حديثها الشعر الحديثُ

العمل الفني: سامي محمد - الكويت

كيف لي أن أتِمَّ القصيدَة ؟

شوقي بزيع

شاعر من لبنان

لم أرَ الضوء، في أول الأمر،
إذ لم يكن بعدُ ضوءٌ
لتمشي الحياة على هَدْيِهِ
بل رياحٌ تدور على نفسها كالأفاعي
وتنهش جلد السماءْ
لم أرَ الشمس من فرجة الباب
لما ولدتُ،
وما كنت ألمح إلا صرير الغيوم
التي نزفت قطرة قطرةً
من عروق الشتاءْ
تحت أكثر أيام كانون برداً
أتيت إلى الأرض،
في ظلِّ أعتى الشهور
تحسَّست شعر المياه
التي لذتُ طفلاً بأهدابها
والصخور التي خرج الدمعُ من صُلْبها
أوقفتْني نتوءاتها
فوق قمّة جرْفٍ سحيقٍ
لأشهد من فوقها

خفْقَ قلب البراري
ومسقط رأس الحجرْ
من تراني أكون إذن؟
عشبةً في شقوق الثرى
أم جداراً لصدِّ الطفولة عن خوفها
من عواء الذئاب
ومن ظلمة الأقبيةْ؟
من تراني أكون
سوى ما تبدَّد من حلم ذاك الصبيِّ
الذي كان يعرف بالحدْسِ
ميعاد طمث الزهور
ولغز انعقاد الثمار
وتوقيت نوم الشجرْ
والذي كان يختزن الشمس
في صدره، كالنمال،
لتدفئه في ليالي الشتاء الطويلة
تحضرني الآن أطيافُ تلك الحياةِ
التي عشتُها
مثلما تحضر النهر عند المصبّ
تفاصيل مجراه:
هذا أنا
خطوةٌ للِّقاء مع الأرضِ
غائصةٌ في الوحول،
وأخرى معلَّقة مثل أرجوحةٍ
في حبال الهواءْ
وهذا أنا
حائماً كالسنونو على جانحيْ غيمةٍ..
أو حداءْ
وهذا أنا
ناظراً نحو ما لا يُرى
من لآلئ زرقاءَ
مرفوعةٌ شمسها فوق رأسي كتاجٍ
وهذا أنا
حاملاً بيدٍ كتب المدرسةْ
وبالثانيةْ
سلَّةً من هواء عليلْ
وهذي حدودُ الجسدْ:
من الغرب منحدرات تؤدِّي إلى البحرِ
ما لم تُعِدْها المرايا إلى نفسها،
ومن الشرق أسنانُ ريح ضروسٍ
تعضُّ على جبل الشيخ
كيما تذوِّب ثلج الطفولةِ
قبل الأوان،
الشمال دليلي إلى التيهِ،
أما جنوباً
فيجأر سربُ السيول التي ارتجلَتْها،
مع الأنبياء القدامى،
جبالُ الجليلْ
لم يكن ينقصُ الطفلَ
إلا احتكاكُ حصانُ الغيوم بأنثاهُ
كيما يضيءَ له البرقُ
جرح النساءِ الشهيّ
وكيما تضيء له رعشةُ الجنسِ
عند البلوغ
مساماتِها المبهمةْ

تحت أصفى النـهـاراتِ كانت فلولُ
النَّبات
تغذُّ الخطى نحوهُ،
ثم جاءتْ إناثُ الظلام
المعرَّاة من كلِّ ثوبِ
لتجعل من رأسه مرتعاً للشياطين،
ما من نسائم مرَّت على سهل قمحٍ
ولم يلتقطْها،
وما من كواكبَ شبَّتْ عن الطوقِ
إلاَّ وأكملها جوعُهُ للجمالْ
وما من ثمار تَدَلَّتْ
على غرَّة الفجرِ
إلا وأخمدت الروحُ أنفاسها
في وعاء الخيالْ
ولم يكنِ الشعرُ إذ ذاك
إلاَّ وقوفاً عيِّيَّ اللسانِ
على باب ملحمة اسمها: الخَلْقُ،
حتى إذا هتف اللهُ بالأرضِ أنْ:
أخْرجي ما بجوفكِ من زقزقات
رأيتُ الموسيقى تدوزن أوتارها
مع تَنزُّلِ لحنٍ على ساقيهْ
كان لا بدَّ،
كي تستقيم القصيدةُ،
من أن يحاور شعري
ذؤابات شعر النجوم التي غرقتْ
كالثريَّات
في البرك الصافية
كان لا بدَّ لي
من فضاءٍ كهذا
لأوقِفَ تلك البلاد البطيئة
عن سيرها
في أعالي الصباحات
أو كي أهزَّ الظلال التي احلوْلَكَتْ
باليدين
ليستدرك الرمزُ ما فاتهُ
من شجنْ
كيف لي أن أُتمَّ القصيدةَ
من غير تلك الجذوع
التي انتصبتْ كالقلاع الصغيرةِ
فوق أديم الزمنْ
كلُّ معنىً، إذاً، لا يساندهُ
عصفُ ذاك الثرى وانخطافاتُهُ
ناقصٌ،
كلُّ رؤيا يجاورها خاسرةْ
إذا لم ينم حِبْرُها في سرير النباتات،
حيث الطبيعة أمُّ اللغةْ
والبصيرة بنت البصرْ
كلُّ شعرٍ هباءٌ
إذا لم يكن بذرةً في طريقِ
الأعاصيرِ،
أو باقةً من جموح
تعيد اختراع الحياةِ
من الأصلِ،
أو ساعياً لبريدِ المطرْ...

❄ ❄ ❄

لذا لن يُتِمَّ القصيدةَ عني،
إذا متُّ،
غير الشجرْ

العمل الفني: أمين باشا - لبنان

ساحر الصحراء

باولو كويللو:

العالم المعاصر بحاجة إلى رعاية روحية

القاهــرة - هشام يونس

الدخول إلى عالم الروائي البرازيلي الأشهر باولو كويللو هو إيذان بالتواصل مع عوالم السحر والغموض واللغة الجذابة المعلقة بأهداب الحكمة.

وعبارات كويللو المنسوجة برقة في بنية السرد الروائي لديه، تمزج باحترافية ممتعة بين عمق الفلسفة وروعة البساطة.

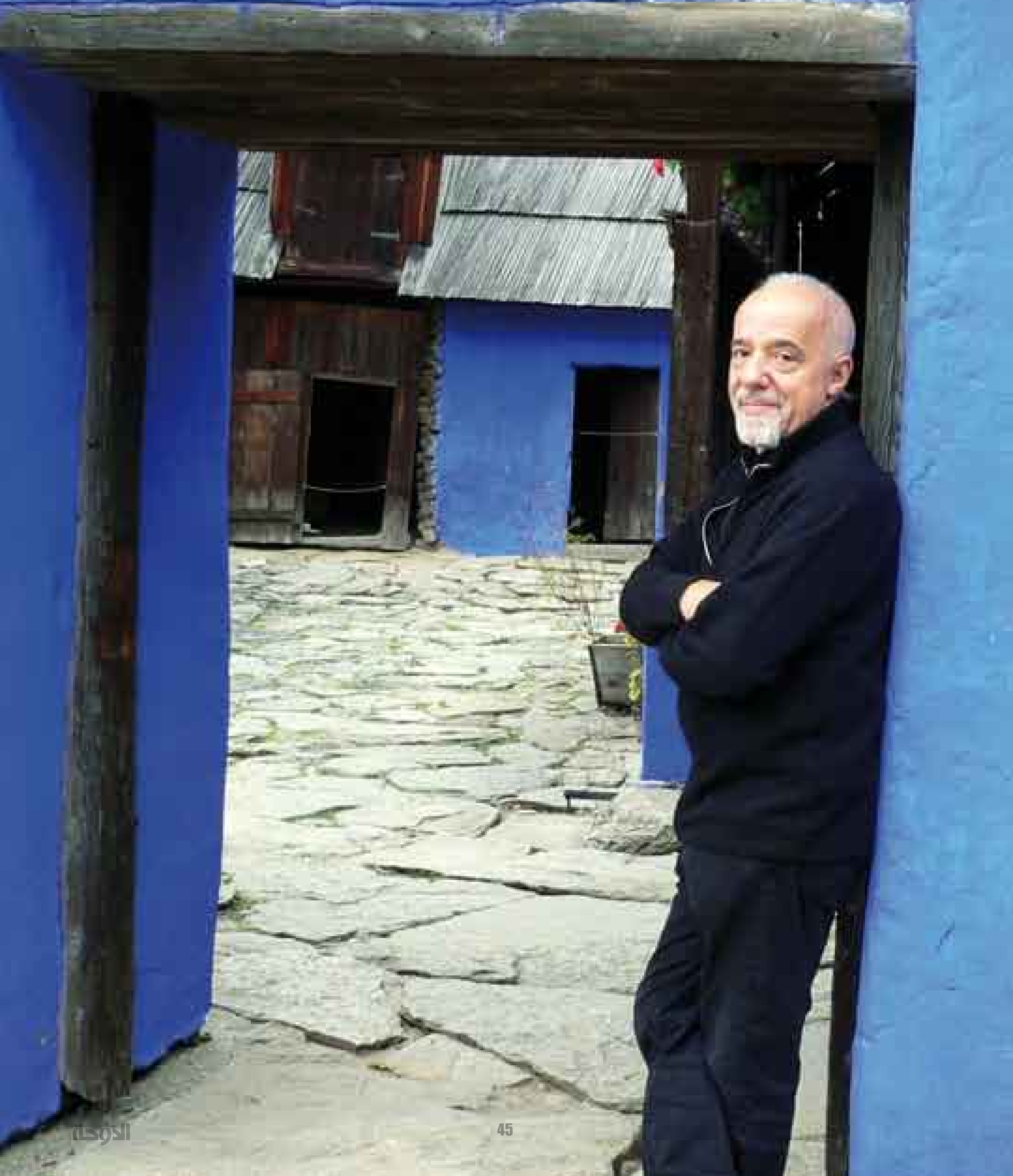
قصة حياة باولو كويللو مثيرة مثل رواياته، يتقاطع فيها التمرد والعناد الذي اتسمت به شخصيته المزاجية مع رغبته المحمومة في المعرفة وإقامة جسور بين الثقافات عن طريق الأدب.

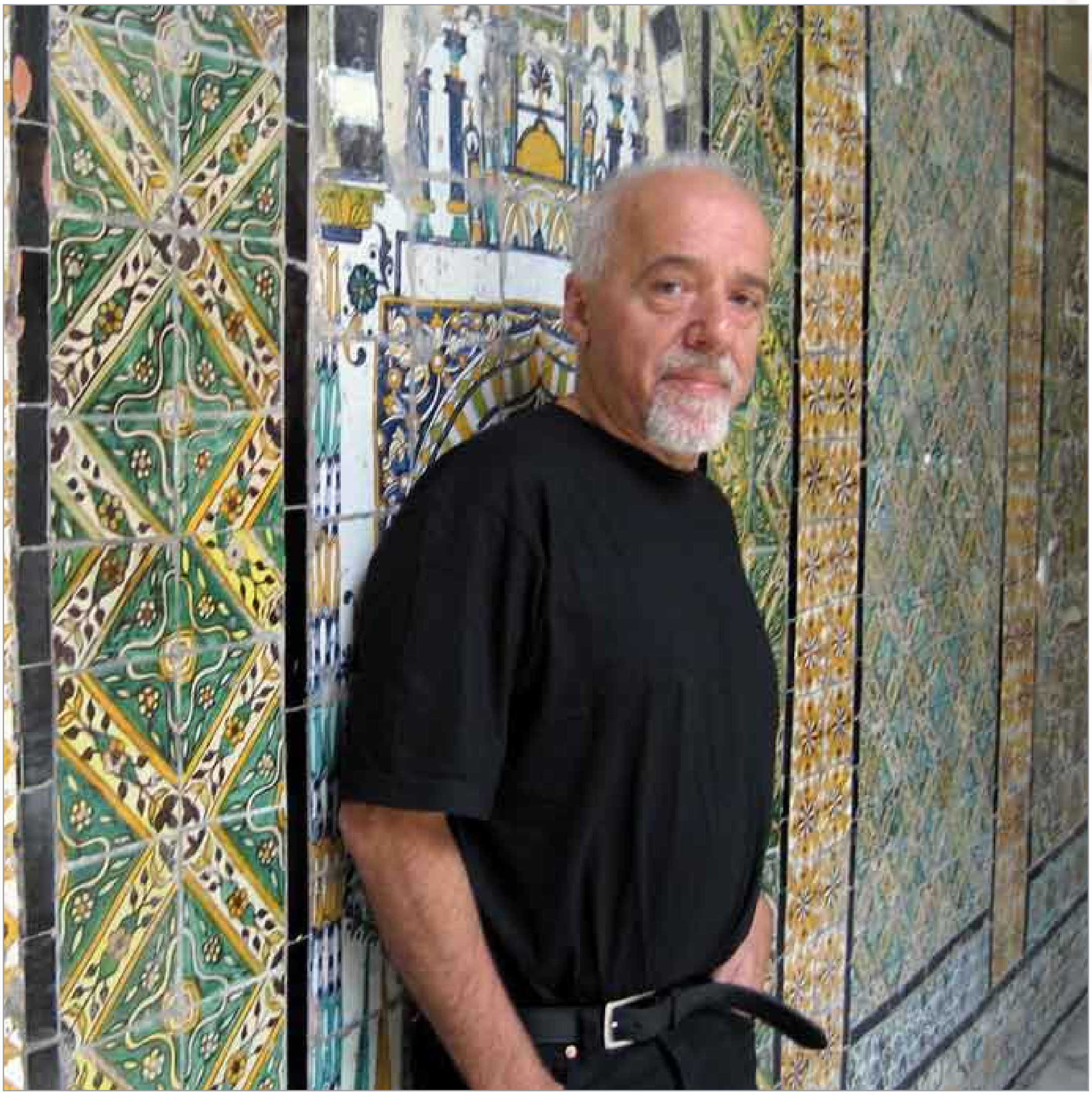
وبالرغم من أنه كتب أولى رواياته في سن الأربعين، فقد ذهب بعيداً في سماء مبيعات الكتب برواياته، التي بدأت بـ«حاج كومبوستيلا» عام 1987 م، التي كتبها من وحي رحلة قام بها سيراً على الأقدام إلى مزار «ماري يعقوب» في إسبانيا. أما رواية «الخيميائي» فقد لفتت الأنظار إليه بشدة، خاصة في العالم العربي بعد أن ترجمها الروائي المصري بهاء طاهر وأصدرها عن دار الهلال تحت عنوان «ساحر الصحراء».

و قد باع كويللو أكثر من 75 مليون كتاب حتى الآن، واعتبر أعلى الكتاب مبيعا بروايته «11 دقيقة»، حتى قبل أن تطرح في الولايات المتحدة أو اليابان و10 بلدان أخرى. واحتلت «الزهير 2005» المركز الثالث في توزيع الكتب عالميا، وذلك بعد كتابي دان براون «شيفرة دافنشي» و«ملائكة وشياطين». كانت رحلة كويللو إلى إسبانيا فارقة في حياته وفي تحقيقه لحلم كتابة الرواية فمنها استلهم روايته الأولى، وفيها بدأت أحداث روايته الثانية «الخيميائي»، التي تعتبر سفره الأشهر، والتي تعد ظاهرة في عالم الكتابة، فقد وصلت إلى أعلى المبيعات في 18 دولة، و ترجمت إلى 62 لغة وباعت 30 مليون نسخة في 150 دولة.

الدوحة التقت باولو كويللو فكان الحوار التالي:

- أميركا اللاتينية والعالم العربي متشابهان في الفقر والفساد
- ليس ثمة تشابه بين أبطالي وأبطال أمين معلوف!!
- أشعر أن وراء القول بصراع الحضارات أو حوار الحضارات أهدافاً مريبة و«بيزنس»





لماذا تأخر كويللو في كتابة الرواية إلى أن بلغ سن الأربعين؟ كان هذا هو السؤال الأول، الذي طرحته عليه، والذي أجاب عنه قائلا:

نحن نحلم لكننا لا نعرف أبداً متى نحقق أحلامنا، فرسولكم محمد جاءته الرسالة في سن الأربعين، وعندنا المسيح بدأ يدعو الناس في الثلاثين، فنحن نحقق أحلامنا عندما نمتلك الإرادة لتحقيقها، وهذا ليس مرتبطاً بالسن.

كما أن مجيئي إلى كومبوستيلا جعلني أعيد اكتشاف نفسي، وعرفت أنني جئت لاكتشف أسرار هذا الكون، فعرفت أن هذه الأسرار وهم كبير، فالحياة هي التي تقودنا إلى أسرارها.

أغلب مراحل حياتك الأولى لا تنبئ بأنك ستكون كاتباً في يوم ما، أو ستأخذ الكتابة منحى آخر في حياتك، فقد ولدت في ريو دي جانيرو في البرازيل عام 1947، ودرست الحقوق، وعملت مع مجموعة من الموسيقيين المعروفين على تأليف الأغاني، وسافرت إلى المكسيك والبيرو وبوليفيا وأوروبا وشمال إفريقيا.. فهل كنت بحاجة إلى أن

تكتب.. ما الذي حفّزك على الكتابة؟

أحببت الأدب ووجدت نفسي، أردت إيجاد شخصيات تشبهني، شخصيات تبحث مثلي عن روحها، كتبت لأني أبحث عن مكان لي في عالمنا الكبير.

حينما تريد شيئاً بإخلاص فإن العالم كله يتآمر من أجل تحقيقه.

كما أن الشجعان فقط يستطيعون أن يحققوا أحلامهم، وعليك أن تكون شجاعاً قبل أن تبدأ في أي شيء، والله سيكون معك.

التأثيرات العربية والشرقية لا تخطئها عين في كتاباتك التي تجاوزت مبيعاتها الخمسين مليون نسخة.. فهل تعتقد بوجود تشابه بين دول أميركا اللاتينية والدول العربية؟

بلادنا متشابهة مع بلادكم، لدينا المشكلات نفسها والمعضلات ذاتها، الفقر، البطالة، المرض، الفساد، ولدينا ذات التخوف من الحروب التي تنشب في العالم، ويحركها أباطرة المال والسلاح.

لقد تأثرت بثقافات عديدة، وفي دواخلي عوالم من تأثيرات ثقافية ممزوجة بروح منفتحة على الآخر إلى أقصى مدى، لكن الثقافة العربية هي الأقوى تأثيراً على وعيي وإدراكي، فقد كتبت «الخيميائي» و«الزهير»، وغيرهما من روايات تأثرت فيها بالثقافة العربية.

تدور بعض رواياتك في أجواء يتذوق فيها القارئ لذة الغموض والسحر التي تشبعت بها من قراءات لقصص ألف ليلة وليلة أو الليالي العربية كما صرحت قبل ذلك؟

بالرغم من أني قرأت كثيراً في الأدب العربي المترجم، إلا أن جبران خليل جبران، وقصص ألف ليلة وليلة هما أكثر ما أثر في رؤيتي وتكويني الأدبي، لقد تأثرت بألف ليلة وليلة منذ كنت طفلاً صغيراً، حيث اطلعت عليها، ومن كثرة حبي لجبران ترجمت له كتاب «رسائل حب من نبي»، بل دعني أقل لك إن كتاب «النبي» هو أكثر الكتب تأثيراً في حياتي حتى الآن.

إن التمرد هو الصفة السائدة في صباك وشبابك، وكانت لك أطوار غريبة جعلت والديك يعتقدان أنك مجنون، فقد تركت الجامعة ولم تكمل دراستك.. ما الذي كنت تفعله في حياتك؟

لقد جذبني الفن وسيطر على كل كياني، لكن أهلي لم يفهموا معنى أن تكون فناناً، فلم يكن في عائلتي أي فرد له صلة بالفن.

وقد حاول والداي طرد الأفكار التي تسيطر عليّ واعتبراها جنوناً! وبسبب الحب الجارف من أبي وأمي، تصورا أن تمردي المبالغ فيه هو مشكلة عقلية، فأدخلاني إلى مصحة عقلية باعتباري مريضاً بالجنون ويجب أن أتلقى العلاج.

لم يقتنعا بأني عاقل ولست مجنوناً إلا بعد أن أصرّا على إدخالي المصحة ثلاث مرات خلال أكثر من عامين. وفي كل مرة كنت أخرج ونفس الأفكار التي اعتبراها غريبة تسيطر عليّ، لكني أدركت أنهما لم يكونا يكرهانني، ففي هذه اللحظة المعقدة جداً فهمت أنهما أدخلاني المصحة بدافع الحب، وقد قدما أفضل ما يحميني من وجهة نظرهما، لكنهما بعد ذلك أدركا أنني لم أكن مريضاً.

هل أجواء المصحات النفسية والعقلية هي التي خلقت روايتك «فيرونيكا تقرر أن تموت»، التي تدور حول فتاة تقرر الانتحار بينما كانت تعالج في مصحة وفيها تصوير لأجواء نفسية تكشف عن تجربة حقيقية وليس مجرد اختزان لتجارب الآخرين؟.

جعلتني فترة العلاج في المصحة العقلية أكثر رغبة في التمسك بأحلامي مهما كلفني ذلك، تعلمت أن على الإنسان أن يناضل في فترة معينة من حياته لكي يصل إلى ما يريد حتى لو كلفه ذلك دخول المصحة العقلية ثلاث مرات أو دخول السجن ثلاث مرات أيضاً.

الرقم ثلاثة أوحى لي بفكرة غرائبية «ما يحدث مرة لا يحدث ثانية وما يحدث مرتين لا بد له من ثالثة».

سألته عن السجن في حياته لكني أحسست أنه لا يحب الحديث عن حياته خلف أسوار السجون التي دخل إليها ثلاث مرات لأسباب سياسية عندما كانت البرازيل واقعة تحت حكم ديكتاتوري سلطوي بين عامي 1964 و1985م.

لم أستفد من السجن بشيء ولم أتعلم فيه أي شيء، بل كانت تجربة مؤلمة، وكانت خبرة من الكراهية والغضب الخالصين، فقد كان تقييد حريتي التي أعشقها وحبسي بين الجدران مصدر أحزان لم أتجاوزها بسهولة.

> استنزفتني تجربة السجن ولم تمنحني شيئاً وأفضل تقديم السياسة بطريقة غير مباشرة.. فالسياسة بالنسبة لي شيء مهم

«النبي» لجبران هو أكثر الكتب تأثيراً في حياتي حتى الآن

ألهذا لا تأتي السياسة صريحة ومباشرة في كتاباتك؟

لقد استنزفت تجربة السجن طاقة نفسية هائلة لدي ولم تمنحني شيئاً، ولا أحبذ الكتابات السياسية الصريحة.. أفضل تقديم السياسة بطريقة غير مباشرة، فالسياسة بالنسبة لي شيء مهم.

ثمة تشابه بين روايتك «الخيميائي» ورواية أمين معلوف «ليون الإفريقي».. كيف ترى أنت هذا التشابه؟

لا تشابه بين النصين، إلا أنهما إبداع روائي لامس شغاف الحياة الإنسانية.. وقد قرأت أمين معلوف وأحببته وأحببت الخط الروائي الذي اختاره لنفسه من حيث حبكته الروائية ولغته القوية، وسرده التاريخي والحكمة التي يلقيها أبطال رواياته، وقد بدأت روايته «ليون الإفريقي» بسقوط الأندلس في القرن الخامس عشر الميلادي والشتات بين المغرب ومصر وإيطاليا.

إذن ثمة خلط بين رؤيتك لأمين معلوف ورؤيتك لي، فـ«ليون» تتحدث عن الرحالة والعالم والدبلوماسي الحسن بن محمد الوزان، ذلك النبيل الأندلسي الذي عاش السنوات الأخيرة للمسلمين في الأندلس، ثم هاجر مع أسرته إلى المغرب، وقد يكون قولك بالتشابه إن الحسن بن محمد الوزان قام برحلته إلى مصر، لكن الرجل تم اختطافه من قبل القراصنة الإيطاليين، وعاش في البلاط البابوي ليغير اسمه إلى «ليون دي مويتشي»، ويتزوج من فتاة مستنصرة من يهود الأندلس، وينجب منها ابنه «جيوسبي» الذي يروي قصة حياته، وهي تختلف عن «فاطمة» الفتاة المسلمة في روايتي والتي التقاها «سانياغو»، وأحب فيها الشرق بسحره الخلاب، واعترته الحيرة: هل يتركها ويمضي بحثاً عن حلمه؟

لكنه يكتشف أنها جزء من حلمه.. إن الحب جزء من حلمه .. جزء من كنزه الذي يبحث عنه.

لدى معلوف شخصية أسطورية حالمة تجسد التسامح، وبطلي كان يبحث عن كنزه الخاص المسكون به.

إن الذي تستطيع التوصل إليه في النهاية، سواء لدي أو لدى معلوف أنه لا حجر الفلاسفة ولا إكسير الحياة كافيان لجعل الحياة أجمل لدى الإنسان المعاصر، إن اكتشافك لأسطورتك الذاتية هو اكتشافك لسعادتك، فحين تقتنع بقضاياك تقتنع بالعمق الساكن داخلك.

هل ثمة أندلس ضائعة في وجدانك الروائي؟

أنا أبحث عن أحلام ضائعة سحقتها المدنية بتطورها الذي لم يتوقف أمامه شيء، حتى الروح سلبتها، وهي تركض دون توقف، لذا فإن الروائي محاصر بين هذا العالم، وعالم الكلمة الساحر، بدفئها وعمق إحساسها.. صرت أتدثر بالكلمة من هذا التطور الذي صار يستخدمنا ولا نستخدمه.

ثم إن المطلع على الكتابات الشرقية يجد أن هذه الأعمال كانت تبحث عن شيء ما.. عن أندلس أخرى، ترفرف عليها رايات أمية، عن أسطورة تعيد شيئاً مفقوداً منها.. ما هو هذا الشيء لا أعرف حقيقة، فليس مطلوباً من الروائي أن يجيب عن أسئلة بقدر طرح ما يحمله داخله دون حواجز.

ولكن ثمة مناخات وأجواء شرقية- عربية في روايتك ساحرة بورتو بيللو.. هل كتبتها خضوعاً لما تم الاصطلاح عليه بحوار الحضارات.. أم لأسباب فنية وجمالية صرفة؟

حين أكتب لا أضع في حساباتي أنني أكتب لأجل الكتابة.. لأجل الفن والجمال والإبداع.. إذا تساءل الروائي قبل أن يكتب عن المصطلحات، التي سيضع تحتها إبداعه، أو أنه سيكتب من أجل صراع أو حوار الحضارات، ومن أجل القرية الكونية.. وغيرها من المصطلحات، فلن يضيف شيئاً لإبداعه.. سيتجه إلى منحى آخر خلاف المنحى الإبداعي، فالرواية ليست بحثا يكتب للحصول على نوط الامتياز أودرجة الدكتوراه.

ثم أنا أعتقد أن وراء القول بصراع الحضارات أو حوار الحضارات أهدافاً مريبة وبيزنس.. أحس أن هناك من يخططون لشيء ما مريب لا أستطيع فهمه.

البساطة التي تشبه حكي الجدات لأحفادهن تهيمن في سردك.. هل ثمة رسالة خفية في إبداعك تشير إلى أن العالم المعاصر بحاجة إلى رعاية روحية؟

نعم، العالم المعاصر بحاجة إلى رعاية روحية وكما ذكرت لك في ظل التطور التكنولوجي الرهيب الذي يجتاح العالم، نحن بحاجة إلى الرعاية الروحية التي افتقدناها وسط هذا الصخب الذي يصل إلى درجة الملل في هذا العالم الآن.

الكتابة

بين الذكورة والأنوثة

تطلع المقالة أو تصدر الرواية أو ينتهي طبع الكتاب. ويتساءل القارئ بداية من يقف وراء العمل، ذكر مؤلف أم أنثى مؤلفة. وسوف يتعرف القارئ سلفاً إلى الكاتب أو الكاتبة من الاسم الوارد على الغلاف. ولطالما حدثت أخطاء في قراءة الاسم حيث تتشابه في بعض الأحيان أسماء الرجال والنساء. إنها الرواية والكاتب ذكر فلنتابع إذاً مغامراته على الصفحات، إنها الرواية أيضاً والكاتبة أنثى، فلنكتشف مدى صراحتها وجرأتها في تناول التفاصيل. فلانة تكتب كالرجال، وفلان كاتب رقيق كالنساء. وشاعر يقتل الرجل فيه لصالح الأنثى. وأنثى تتفوق على الذكور في الفصاحة والبلاغة كأنها المتنبي. إذاً أين تقع الحقيقة، وما هي الفروق بين الرجل والمرأة في الكتابة؟ وهل الإنسان الذي يمثلان يمحو الفوارق ويزيل الحدود؟ وهل يكتب الرجل بحبر يختلف عن حبر المرأة؟

إنها أسئلة تظل قيد الترقب شأنها شأن حياة الرجل والمرأة مزيد من الغموض وحيرة لا يحسمها يقين.

هنا في هذا الملف محاولة للدخول في تلك الغابة المتشابكة الأغصان في الأفكار والتحليلات والمواقف.

العمل الفني: هنري مور - المملكة المتحدة

الأنثى المبدعة

خروج المرأة من نفق «أدب المقهورات» إلى فضاء الرواية

د. هدى النعيمي
كاتبة من قطر

أعتقد أنه قد هدأت الآن وإلى حدّ كبير تلك المناقشات التي أثيرت حول جنس الكتابة الأدبية، التي طفت فيها على السطح عبارات من أمثال «الكتابة النسائية أو النسوية» والكتابة الأنثوية، والأدب النسائي في مقابل الكتابة الذكورية. وأغلب الظن أن ما قدّمته الكاتبة العربية - الروائية بشكل خاص- من مشاركات فنية ورؤى فكرية في إنتاجها الأدبي قد دفع بالكثيرين إلى التسليم بل والاعتراف بقيمة ما تحويه هذه الأعمال أو كثير منها بالقدرات الفكرية والحسّية والوجدانية، مما يعد إضافة حقيقية لديوان العرب الحديث: الرواية. لم تعد المسألة إذن مجرد مصطلح يحمل نوعاً من التحقير للمرأة ووضعها في مرتبة دونية (مصطلح الأدب النسائي)، ولم تعد كتابات المرأة مجرد ظاهرة كما أطلق عليها إدوار الخراط «موسم كتابات البنات»، كما أن الحقل النقدي قد تخلص إلى حدّ كبير من الاحتفاء بالكتابة النسائية لمجرد أن صاحبتها أنثى! وتراجعت - بفضل النماذج الروائية ذات القيمة - مقولات «أدب الجسد» أو «أدب الشكاوى» أو «أدب المقهورات» وحتى نكون أكثر دقة نقول إنه حتى الجسد والقهر وإعلاء شأن الشكوى قد أضحى ذا معنى أكثر عمقاً ودلالة عندما تناولته بعض الكتابات بكثير من الروية والعمق. فالجسد مثلاً ليس محط خطيئة بل هو مكان سمو وإدراك وكشف وتواصل.

والقهر بكل ظروفه وملابساته الفكرية والاجتماعية من حقه أن يخلق نماذجه وشخصياته التي قد تسمو أو تنحدر أو ترتفع من منطقة العويل إلى ذرى أكثر ثراء وإنسانية.

لكن سؤالاً ما يبقى، وهو السؤال الخاص بهوية الكتابة من حيث تذكير أو تأنيث النص. بمعنى جنس الكاتب، هل ينعكس على نصه بالضرورة أم لا؟ فيمَ تختلف الكتابات النسائية عن كتابات الرجال؟ وهل الاختلاف موجود أصلاً؟ وما الذي يميّز نصاً بعينه ويطبعه بطابع مغاير أو مختلف عن غيره من الكتابات بين الجنسين؟ هل هو خلاف في المفردات؟، أم في الموضوعات، أم هو خلاف في الرؤى؟ هل هناك خصوصية ما للكاتبة العربية، أم أنها تساير الرجال في تناولهم لنفس الأفكار والمضامين نظراً لعدم تأهل المجتمعات العربية لاستقبال إبداعهن، ونظراً لغلبة العقل الجمعي الذي لا يعترف للمرأة إلا بالنزر اليسير من الحرية رغم أنه يرفعها — أي الحرية — شعاراً له وهدفاً؟ من حق الرجل أن يكتب وأن يعبّر عن مشاكله وعن نزواته، هذا حق يكفله له الجميع. فهل تمتلك المرأة نفس الحق عندما تتحدّث عن هواجسها، وجسدها، وأحلامها؟ هل يمكنها أن تثور، وتتمرّد، وتعلن العصيان أحياناً، وتجهر باختلافها عن الرجل، وتؤكد خصوصيتها وتعلن عن ثقافتها الخاصة؟ هل من حقها أن تكتب نصاً فيه لمحات من تجربتها الخاصة، دون أن تتهم بأنها تصور عالماً ضيق الأفق ومحدوداً لا يعني جموع القرّاء في شيء؟ كيف إذن يمكن إثبات وجود ما يسمّى الإبداع الأنثوي في ظل هذا السيل من الكتابات الرجولية، التي وإن نجح بعضها في تصوير مشاعر الأنثى، إلا أن أبطاله يكونون رجالاً على الدوام؟، بل إن كاتباً مثل حنا مينه مثلاً تتضاءل عنده صورة الأنثى ودورها ليصبح الرجل القيمة والمنال، وربما لم تنجح المرأة في نظر الكاتب العربي إلا باعتبارها تمثل دور الأم أو العاهرة وهذا من أعجب المفارقات. لقد أصبحت المرأة نموذجاً حتى أن ناقداً هو الدكتور طه وادي يتتبع صورها في كتابات نجيب محفوظ في عدّة صور: المرأة الفقيرة، المرأة البرجوازية، المرأة الأرستقراطية، المرأة البغي... إلخ وكأنه مقدّر على المرأة أن تظل صامتة بل خرساء، لا تنطق، ولا تكشف عن مشاعرها طالما وجد السيد الذي يتحدث عنها، وينقل لنا وجهة نظره عنها، ويقدّمها من خلال وعيه وثقافته ويطلق أحكامه النهائية عنها، عانت المرأة الكثير من خلال التاريخ والثقافة، عانت النبذ والتهميش والمراتب الدنيا في الحياة الواقعية والأدبية. وكان لزاماً عليها - بحكم حركة التحديث والتطور - أن تكتب واقعها الخاص وأن تختلف في كتاباتها عما يكتبه الرجال. وتحمّلت في جسارة كل ما يمكن أن توصف أو وصفت به كتاباتها من أنها كتابة الجسد وكتابة غرف النوم وكتابة الشبق، فهل اختلفت حقاً كتابات المرأة عن السائد من الكتابات؟ تقول الدكتورة لطيفة الزيات:«في الكتابة غير الإبداعية انشغل بجانب من قدراتي، وفي الكتابة الإبداعية تكتمل قدراتي العقلية والحسّية والوجدانية، أملك أن أرفع اسمي عن مقال نقدي أو ثقافي أو سياسي، فلا يملك القارئ أن يعرف إذا كان صاحب المقال رجلاً أم امرأة، أما أعمالي الإبداعية فتحمل بصمتي كامرأة، كهذا النتاج التاريخي الاجتماعي لمجتمع معين في فترة من فترات تطوره وتحمل بصمتي، كهذه المرأة الفريدة التي هي أنا، في الأعمال الإبداعية اكتشف رؤيتي للحياة وأبلورها، أخلع أقنعتي فلا أبقي شيئاً سوى وجه الحقيقة العاري. أبدّد أوهامي عن الذات ستاراً بعد ستار، أعلو على توجهاتي ومخاوفي، أحسّ، أجرؤ، أنطق صدقاً، ولو على ذاتي، أكون المرأة الخائفة المقدامة، الضعيفة القوية، الهشة الصلبة، المزقة بين العقل والوجدان، التي هي أنا. كتاباتي الإبداعية تعرفني وتعرّفني، وما يصدّق عليَّ، يصدق على كل امرأة عربية مبدعة».

تخلص النقد إلى حدّ كبير من الاحتفاء بالكتابة النسائية لمجرّد أن صاحبتها أنثى

ثقافة الحب

الأعمال الإبداعية تحمل بصمة كاتبها إذن، والكتابة النسوية جزء من هذه المنظومة، وهي تحمل وعياً جاداً بالتاريخ الذى كتبته أقلام الرجال. والمرأة في أعمالها الإبداعية تعيد للتاريخ اتساقه بعد أن ظلت مهمّشة فيه لقرون عديدة. فكتاباتها إضافة وليست خصماً، وهي كتابة وإن بدت مختلفة إلا أنها ليست مضادة، إنها تسعى مع إبداع الرجل للاكتمال، وهي لا تسعى لتهميش الرجل أو تقويض سلطته لتقيم مكانها سلطة جديدة حتى ولو كانت سلطة أدبية. إنها تتحدّث عن الجانب الخفي والمستور والمسكوت عنه في تاريخ المرأة وفي منظومتها الشعورية وقدرتها النفسية، وفي سعيها الدائب لأن تبلغ مع الرجل مستوى رفيعاً من «ثقافة الحب» ليتحقق نوع من العدالة الاجتماعية بينها وبين الرجل، وهي عدالة طبيعية تستلزم جهداً من الطرفين لينعما بالسعادة.

وهي تخوض في مناطق احتكرها الرجل لنفسه طويلاً فتتحدّث عن إحساس الخيانة ووقعه عليها، وتتحدّث عن تجارب الحمل والولادة، وتتحدّث عن تجاربها في الحب. وهي وإن ركزت في حديثها على الذات فإنه تركيز لا

المرأة بنظر الكاتب العربي هي إما أمّ أو عاهرة!

لم يعد الجسد محط خطيئة بل هو مكان سمو وإدراك وكشف

من حق الرجل الكتابة عن مشاكله ونزواته وليس من حق المرأة ذلك!

يفضي إلى التقوقع أو الانعزال، بل هو تركيز يجعل من الذات أساساً للمعرفة ويساعد على تعريف «الإنسان». إن الإعلاء من شأن الذات هو إحدى الوسائل المناهضة للسلطة الأبوية التي تتجاهل فكرة الاختلاف والتعدّدية، حتى أننا يمكن أن ندرج هذه الأعمال فيما يمكن أن نسمّيه تيار الحساسية الأنثوية الجديدة (عاطفة الاختلاف – د. شيرين أبو النجا – الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998 ص 150).

وحديث الذات يكشف ضمن ما يقدّمه من تساؤلات، وما يبثه من لواعج وأحاسيس عن كثير من القيم المفتقدة، فتتساءل الكاتبة البحرينية فوزية رشيد في قصة «أرشيف الوحدة» من مجموعة الظل والفرح:«حاولت مرة انتشال ما تبقى من فرحي، بأن أعلنت غضبي، صفعني. تعاطت جراحي طويلاً مع نفسي. غرقت بين حلمي وواقعه، أدركت أن حضوري حوار متطاير بيننا فقط، أدركت أيضاً أن الميعاد بين الحلم والواقع لا يزال بعيداً. أدركت أخيراً، أنني ما زلت بالنسبة إليه أنثى فقط» كما تقول الكاتبة على لسان البطلة في القصة نفسها للرجل الذي تحبه:«ألا تعتقد أن الحب حرية أخرى تستحق البحث»؟ وتسرد على لسانها حديثها مع نفسها في قصة «رؤية لمستنقعات ماسية» «حاولت أن أقنعه بقيمة علاقاتي الإنسانية وصداقتي مع الآخرين، وأن الزمن قد تغيّر أكثر مما يظن. كان قبل أن يتزوجني غير هذا تماماً، منذ بدأت علاقتي معه قبل الزواج تتطور، منذ بدأ يخاطبني والأمور كلها تتغيّر بالتدريج، أصبح يشك حتى في الهواء الذي يستنشقه، كنا قد تخرّجنا من الجامعة قريباً، لم يكن هكذا قبل الزواج، وحديثه عن الحرية ودور المرأة»..

وقد تتمثل منى حلمي في «بدون أوراق» الرجل كمجرّد روشتة دواء فتقول:«اكتشفت أن الدواء الموصوف لي موجود في الأسواق وبوفرة، لكنه ممنوع من الصرف إلا في حالتين: أبيع أخلاقي لأصبح عاهرة، أو أبيع حريتي لأصبح زوجة. إما أن أكون – دون علم أحد – لكل الرجال، أو أكون – بعلم كل الناس – لرجل واحد. ماذا أفعل؟ أنا لا أريد أن أكون عاهرة ولا أريد أن أكون زوجة. أريد أخلاقي وأريد حريتي معاً».

وتستهلّ بهيجة حسين روايتها «مرايا الروح» بهذه العبارات:«حملت صليبي على ظهري وسرت مبشرة. بشرت بأنوثتي، وحلمت بالحرية والعدل» كيف تبشر امرأة بأنوثتها؟ وهل الأنوثة هي الجسد أم الروح؟ وألا يتخذ الجسد معناه من نظرة الإنسان الثقافية له؟! وإذا كان العقل الجمعي ينظر إلى الجسد الأنثوي باعتباره مقدّساً أو مدنساً فإن الكاتبة تعاود امتلاك جسدها ليصبح مرآة، ذاتاً أخرى تتعايش معها بكل أخوة وكل حبّ.

والمرأة عندما تعيد كتابة تاريخها لا تقف عند حدود الرؤية التي حاول البعض اختزالها بمفاهيم «الذاتية» (رغم أن الأدب كله رؤية ذاتية) أو النرجسية، أو المشاعر الشديدة الخصوصية، أو السيرة الشخصية أو التصوّر المحدود والمثالي للعالم، بل إنها تدرك أنها تحيا في عالم يموج بالأحداث الكبرى، وأنها جزء من هذا العالم، تشارك فيه وتتأثر بمجرياته وتتعرّض لقهره – وهي المقهورة الأبدية– وأن بمقدورها استيعاب جميع منجزات عالمها، وأن بمقدورها أن تتوحد مع آلام شعبها وآماله، وأنها ليست نبتة شيطانية في صحراء قاحلة، أو صخرة ناتئة في جزر بلا شطآن. وأن رؤيتها للأمور رؤية لا تقلّ عمقاً وشمولاً عن رؤى الرجال. فظهرت كاتبات وروائيات جسدن الحلم وشاطرن شعوبهن التصدّي والمقاومة مثلما فعلت سحر خليفة من فلسطين في مجمل إنتاجها الأدبي، ومثلما كانت لطيفة الزيات من مصر، وكوليت خوري من سورية وكذا غادة السمان من لبنان، وفوزية رشيد من البحرين، وأحلام مستغانمي من الجزائر، فضلاً عن جيل جديد من الكاتبات اللاتي ظهرن في التسعينيات ، واللاتي أثبتن – رغم وجود اختلاف في فنية كتابات كل منهن – مدى مقدرتهن على التوحيد مع القضايا السياسية والاجتماعية والثقافية التي تعيش فيها أوطانهن.

وفي النهاية، نستطيع أن نقرّر أن كتابات المرأة قد نجحت في تخطي العلة التي تعتور الثقافة العربية، وهي العلة التي ظلت تحتفي بنواهي التقليد ومصادراته، أكثر من احتفائها بمغامرات الإبداع وتجاربه.

العمل الفني :
إبراهيم بوسعد - البحرين

الحروب المذكرة!

د. إلهام منصور
كاتبة من لبنان

زمانية قول الرجل ومكانية قول المرأة

اسمحوا لي بداية أن أعبر عن اعتزازي كون اللغة العربية هي لغتي الأم، وأعتز بها بصفتي امرأة لأنها تعطيني ما لا تعطيه أي لغة أخرى للمرأة.

أولاً: إن اللغة العربية هي الوحيدة بين اللغات التي أعرف، التي تسمي الكائن البشري بلفظ يحمل صيغة المثنى وهو «إنسان» أي الجمع بين إنسين، وهو اعتراف واعٍ أو غير واعٍ بأن هذا الكائن البشري هو اثنان مختلفان وليس واحداً، وبالتالي هو ذكر وأنثى. وهذا يعني أن لغتنا العربية تقر بكيانية المرأة كذات. من هنا كان اشتقاقي لمصطلح «إنسى» بدل امرأة، للتدليل على أنثى الكائن البشري.

وذلك لأنني وجدت أن مصطلح «امرأة» هو تأنيث مصطلح «المرء» والمرء هو النكرة الذي ليس له هوية محددة. وكلنا يعرف أهمية دور الاسم في كيفية انوجاد المسمى (وهذا يدخلنا في شرح فلسفي طويل لا مجال لدخوله الآن). لهذا السبب أقترح وأطالب انطلاقاً من قناعتي، أن نعتمد مصطلح «إنسى» بدل مصطلح امرأة. وهذا ما بدأت أعتمده في رواياتي .

ثانياً: إن اللغة العربية هي من بين اللغات التي تفرد للمثنى مقاماً خاصاً في قواعدها، وهذا دليل على أنها تفسح في المجال لوجود الآخر، وهذا يعني أن لغتنا تملك في تكوينها ووجدانها الأسس الأولى للديموقراطية. فحين تعترف اللغة أن للمثنى في قواعدها مقاماً كما للمفرد والجمع، فهذا دليل واضح على إقرارها واعترافها بوجود الآخر لأن الواحدية هي الطريق إلى الاستبداد والتسلط. وأنا أفسر هذا الوضع في لغتنا أنها تعترف بوجود الإنسى كذات إلى جانب الرجل كذات.

ثالثاً: إن اللغة العربية هي الوحيدة بين اللغات المتداولة على الصعيد العالمي اليوم، التي توفر حيزاً خاصاً للتأنيث ليس فقط في الضمائر والصفات بل تدخله في صلب صيغة الفعل. حين نقرأ فعلاً في لغتنا العربية نعرف مباشرة من هو الفاعل من جهة التأنيث أو التذكير. وأعتبر ذلك اعترافاً صريحاً من اللغة العربية بأن الإنسى فاعلة وموجودة وأن فعلها يختلف عن فعل الرجل، وهو اعتراف منها بالاختلاف وليس بالتمايز.

رابعاً: أما في حالات الجمع بين الإناث والذكور فتقع اللغة العربية فيما وقعت فيه اللغات الأخرى حيث الغلبة للتذكير، وهذا دليل أن لغتنا وعلى الرغم من كل حسناتها السابقة لم تستطع الصمود أمام هيمنة الأيديولوجيا الذكورية في نظام أبوي مسيطر، ليس فقط في عالمنا العربي، بل في كل العالم وإن كان على درجات متفاوتة.

كيف أكتب؟

لذلك كله، أرفض الكتابة إلا باللغة العربية، لكن الكتابة هذه طرحت عندي تساؤلات عديدة تصبّ كلها في مجال حقوق الإنسى وكيفية انوجادها كذات.

أول عمل كتابي قمت به كان دراسة أكاديمية حول تحرير الإنسى (وكنت ما أزال أستعمل مصطلح امرأة) وكنت حينذاك مناضلة في سبيل حقوق المرأة في لبنان. لكني اكتشفت لاحقاً أنني كنت أطالب بحقوق الإنسى على قاعدة تماثلها مع الرجل، إذ كنت أحاول التقليل من شأن أي اختلاف بينهما وفي هذا الاتجاه كانت تناضل أغلبية الحركات النسائية في العالم وقسم منها ما زال على موقفه هذا، ومن هنا ظهرت مقولة الجندر وما إلى ذلك من مقولات مشابهة متداولة في الوقت الراهن.

بعد البحث والكتابة في ميادين متعددة ومع تراكم التجارب، انطرحت أمامي من جديد أسئلة حول الكتابة، أي أنني طرحت على نفسي سؤالين أساسيين وهما: لماذا أكتب وكيف أكتب؟

أولاً: لماذا أكتب وأستطيع القول لماذا نكتب؟ علمتني قراءاتي وأبحاثي، أن الشيء لا يوجد ألا حين يُعقل، أي حين نجد له اسماً، حين نعرّفه. لكن استمرارية هذا الوجود تتم بواسطة التداول الذي يستقيم فعله حين يغيب فعل التعريف ولا يبقى سوى المعرف عنه، لذلك نستعمل الكلمات من دون أن نفكر أو نعي أصلها ولا كيفية وصولها إلينا. لكن هذه الاستمرارية لا تحظى بديمومتها واختراقها لمفعول الزمن إلا حين تدون وتحفظ في كتب تشبه الأضرحة، لكنها أضرحة لكائنات حية ولهذا السبب تحفظ على رفوف المكتبات وليس تحت التراب. إذاً الكتابة علمتني كيف يستمر الإنسان بعد موته وهو وهم ندخله أو لعبة نلعبها أحياناً ببراءة وفرح لأننا لا نعيها وأحياناً أخرى نلعبها بمأساوية كبيرة، لأننا نعيها ونعرف أنها مجرد لعبة، لعبة الخلود- الوهم الذي يلجأ إليه الإنسان هرباً من حياة بائسة وهي حتماً بائسة، مهما بدت ناجحة لأن نهايتها هي ذلك العدم الذي لا يرتوي. لكنها، أي الكتابة ومن بين الألعاب الكثيرة في الحياة هي اللعبة الأمتع في نظري لأنها المجال الذي يمارس فيه الكاتب، وبخاصة إذا استمر هاوياً وليس محترفاً، نرجسيته بكاملها. والفرق بين الهاوي والمحترف هو أن الأول يعي أنه يلعب، بينما الثاني تنطلي عليه اللعبة. هكذا يحاول الأول إرضاء ذاته وقناعاته بينما يلهث الثاني وراء إرضاء الآخرين، يعني الرأي العام، أو إرضاء الحقيقة. لكن هذا المحترف بجديته هذه يخسر نفسه مرتين، مرة لأنه لن يستطيع إرضاء الآخر ومرة ثانية لأنه لن يرضي الحقيقة لأنها وبكل بساطة غير موجودة .

ثانياً: أما كيف أكتب؟ فهو سؤال وضعني أمام نفسي، أنظر في مرآة ذاتي، لأنني بعد محاولات متكررة في الكتابة، بدأت أشعر بنوع من الانفصام بيني وبين ما أكتب، وهذا الأمر ولّد عندي انزعاجاً كبيراً أوقفني عن الكتابة لفترة طويلة. لكن السؤال ظل مطروحاً بإلحاح مما دفعني إلى البحث في إلحاحيته هذه.

ماذا وجدت؟

بعد البحث والغوص في الذات إلى درجة انعدام الحواجز والأقنعة كلها تقريباً، تبين لي أن عدم الرضا الذي شعرت به تجاه كتاباتي السابقة، يعود إلى كوني كنت أكتب بالواسطة، يعني أنني كنت أقول قولاً غير قولي، أي أنني كي أعبر عما أريد التعبير عنه، كنت أستعير القول السائد والذي كان لا بد منه، لأنه القول الوحيد المهيمن وهو القول الذكوري، أي اكتشفت أنني كنت كائناً بغيري وليس بذاتي، بينما الرجل يسرح في مملكته لأنه يملك قوله الخاص وهذا القول الخاص هو الذي يجعل منه ذاتاً وليس موضوعاً ومن هنا قدرته على الهيمنة وفرض قوانينه، جاعلاً من الإنسى أحد مواضيعه لأنها كائن غائب بسبب انعدام امتلاكها لقول يميزها وإذ يميزها يوجدها. وحين توجد فعلاً فهي مالكة لحقوقها حكماً لأن لا حقوق للغياب، فقط الحضور يتمتع بالحقوق. إذاً عليها أن تنتقل من حيز الغياب إلى حيز الحضور ولا يتم ذلك إن لم تكتشف قولها الخاص المميز.

ما توصلت إليه فتح أمامي مشروعاً كبيراً لأني ما عدت قادرة على الكتابة إذ الكتابة أصبحت المشكلة؛ كيف أكتب بأدوات ليست أدواتي؟، يعني كيف أكتب بجسد غير جسدي؟.

وهنا تبادر إلى ذهني اتهام بعض الكاتبات أو الشاعرات العربيات المعروفات، بأن أحدهم كتب لهن ما كتبن. أنا متأكدة أن هذا الاتهام هو غير صحيح على الإطلاق، وهو اتهام يمكن أن يطال كل الكاتبات العربيات لأن قولنا ما زال قولاً ذكورياً. اتهمن إذاً لأن كتاباتهن تشبه كتابات هذا الكاتب أو ذاك، والمنطق السائد يقول: ما المانع في التشابه؟ وهذا صحيح. لكن البحث في الكتابة الإنسوية الراهنة من جهة وفي ماهية القول من جهة ثانية، بيّن لي أنه لا يمكن لهذه الكتابة الإنسوية إلا أن تكون ذكورية لأن القول الذكوري هو القول الأوحد السائد، فكيف نقول إلا به؟ من هنا غياب الإنسى وبالتالي تبعيتها ودونيتها وحرمانها من الحقوق التي يتمتع بها الرجل. هنا أدركت أن الرجل الذي راكم القول عبر العصور، شكّل العالم كما أوصلته إليه أدواته المعرفية، فكان على صورته وكانت الإنسى موضوعاً من موضوعاته فطبق عليها قوانينه حارماً إياها مما يتمتع هو به، وأصبح قوله هو القول الذي يشبه، في وجوده، البداهة. من هنا ظهرت سيادته كأنها أمر طبيعي كما أن عبودية الإنسى أيضاً هي أمر طبيعي. ولهذا السبب أرى أن كل نضالات الإنسى في سبيل نيل حقوقها المساوية لحقوق الرجل ستظل نضالاً عقيماً إن لم تجد قولها الخاص الذي به تشكل العالم على صورتها، وهنا لا بد من البحث عن الأدوات التي بها يتم هذا التشكيل. قمت بهذا البحث وحاولت تحديد هذه الأدوات وكيفية انبناء القول الإنسوي المختلف. سأحاول الآن أن اعرض بسرعة ما توصلت إليه في ذلك البحث .

الحواس تشكّل الأداة الأولى في صياغة القول

أبدأ بالرد على مقولة سيمون دي بوفوار الشهيرة والتي تقول فيها إن المرأة لا تولد امرأة بل تصير امرأة، وردي هو أن الإنسى تولد إنسى وبفضل نضالات وتعاليم الحركات النسائية القائمة تتحول إلى شبه رجل. لماذا أقول شبه رجل؟ لأنها، وبفضل التشديد على تماثلها مع الرجل تتحول إلى "رجل مخصي"، فلا تعود إنسى ولا تصبح رجلاً، بل تتحول إلى نوع جديد لا هوية له سوى طموحه لأن يكون ذكراً. لهذا السبب تسمّى، تبجيلاً: أخت الرجال كما يقال في الدارج.

خطأ شائع

أقول ذلك انطلاقاً من واقع الحال الذي أدت إليه كل النشاطات النسوية في العالم عامة وفي العالم العربي خاصة. رب معترض أو معترضة تقول إن هذا النضال قد حقق الكثير للإنسى من حيث المكاسب، فهل المطالبة بحقوق للإنسى تساوي حقوق الرجل هي عمل خاطئ؟ أسارع إلى القول: لا. المطالبة بتلك الحقوق ليست خطأ، إنما الخطأ يقوم في الأساس الذي انطلقت منه هذه المطالبة. إن الخطأ يقوم على محاولة البرهنة أن لا اختلاف بين الرجل والإنسى بحيث ينتج عنها حكماً وضرورة المساواة في الحقوق بينهما. والصحيح أنه يوجد اختلاف بين الاثنين وهو اختلاف طبيعي يعود إلى بنية وتركيبة جسد كل منهما. لكن هل إن اعترفنا بهذا الاختلاف، يرتب علينا أن نستنتج أحقية التمايز في الحقوق بينهما؟ طبعاً لا.
إن هذا الخطأ الذي يبني الحقوق على الطبيعة هو خطأ شائع حتى بين علماء الاجتماع وغيرهم أو على الأقل بين بعض من يدّعون التنظير في السياسة وعلم الاجتماع، يعني في ميادين عديدة وليس فقط في موضوع الإنسى. وهنا أقول للإنسى وتصحيحاً لهذا الخطأ: من الطبيعة لا نستخرج حقوقاً (وهذا هو الخطأ الذي أنتج كل التمييز العنصري في العالم)، الطبيعة تسمح لنا فقط باستخراج القوانين، أما الحقوق فهي وضعية، تخضع لشروط متغيرة، كانت دائماً عبر التاريخ من صنع الأقوى. (القوة هي أيضاً تغير مضمونها عبر التاريخ إذ تحولت من قوة الجسد في بدايتها إلى قوة المال في أيامنا هذه، مروراً بمضامين مختلفة).
لهذا أرى ضرورة التشديد على عنصر الاختلاف بين الرجل والإنسى، وعلى ضرورة أن تجد الإنسى قولها الخاص الذي به تظهر اختلافها وتصبح منسجمة مع ذاتها الحقيقية. فإذا كان الرجل منسجماً مع ذاته ومع قوله من خلال مبدأ الهوية القائم على الـ«هو-هو»، فإن الإنسى في وضعها الحالي تحاول تطبيق مبدأ الهوية من باب الـ «هي-هو»، بينما المطلوب هو تحقيق هذا المبدأ من باب الـ«هي-هي».
لكن ما القول؟ هذا هو السؤال وهو سؤال كبير. سأحاول الإجابة عنه باختصار شديد؛ أعتبر أن القول هو التعبير بالكلام عن الأنا بعد أن يمر هذا التعبير بكل المصافي التي تكلم عنها فوكو وغيره قبل أن يصبح قولاً منتظماً. والأنا لا يلتقط إلا من خلال تعبيره عن ذاته. إنه هذا الشيء في ذاته الذي تكلم عنه كنط والذي لا يعرف منه سوى ظاهرته وذلك وفقاً لبنية قدراتنا المعرفية. وعندما نقول تعبيراً فهذا يفترض من يُعبر أمامه، أو من يتلقى التعبير، وإلا أصبح مجاناً ولا ضرورة له. هذا الشريك في التعبير هو الآخر الذي هو أيضاً أنا يعبر عن ذاته. وإذا كان للتعبير أدوات متعددة فإن القول هو التعبير فقط بالكلمة التي تعني الكتابة والمشافهة معاً.
هذا الأنا الذي قوله يعبر عنه لا ينوجد أو لا يرمى في العالم الذي عليه التفاعل معه لإنتاج قوله، إلا من خلال جسده.
الجسد هو أداة الأنا للتواصل مع العالم وهو إذاً ظاهرة الأنا (le phénomène du moi)، إنه ركيزة وأداة المعرفة في الوقت نفسه وبالتالي، لا يتم القول إلا به، أي بالحواس التي تشكل المعطى الأول والأداة الأولى في صياغة القول. إنها الأساس الذي يقوم عليه كل البناء القولي والذي بتراكمه يشكل التاريخ والتراث وما يسمّى الحضارة.
من المتعارف عليه أن أول آلة يمتلكها الأنا هي جسده الذي به يتحرك ويتغذى ويتكاثر و...ويفكر ويقول ويعبر، يعني الذي به يكون. هذا يعني أن القول هو امتداد للجسد أو بالأحرى هو التعبير عن تفاعلات جسد الأنا مع الخارج بكل معاني التفاعل. فلكي يكون للأنا قوله الخاص، عليه أولاً امتلاك هذه الآلة الأساسية التي هي الجسد وكلنا يعلم أن جسد الإنسى في بلادنا العربية ما زال ملكاً للرجل، ومن هنا أقيم إيجابياً مطالبة بعض الحركات النسائية بحق المرأة بامتلاك جسدها (هذا ما طالبت به في كل مشاركاتي في الندوات حول تحرير المرأة وكنت أجابه بالرفض لأن الموضوع لم يحن وقته بعد وهذا ما دفع بي إلى الابتعاد عن الحركات النسائية في بلدي ولكي أكون أكثر صراحة أُبعدت ولم أعد أدعى إلى اجتماعاتها). يبقى الشق الآخر وهو ضرورة معرفة الجسد، لكي يكون التعبير بواسطته قولاً جديداً ومختلفاً. هذا الشق، على ما أعتقد ما زال غائباً عن بال النشاط

الإنسوي وعن ندواته ومهرجاناته المتنقلة من بلد إلى بلد. من هذا الباب سأدخل لمحاولة البحث عن أسس لقول إنسوي مختلف.

ضرورة امتلاك الجسد

إذا اعتبرنا أن الجسدَ هو ظاهرة الأنا، يبقى أن هذه الظاهرة لا تكون كذلك إلا إذا كانت نوافذ الجسد مفتوحة، وإلا إذا ما أغلقت هذه النوافذ – الحواس، استغرق الجسدُ كلَ الأنا إذ يصبحُ جثة ليس لها شيءٌ في ذاته يحملها. إذاً ما يميّز الجسد هو استمرارُ انفتاح النوافذ. يبقى أن نعرف كيف يتعامل الأنا مع هذه الحواس، والأنا ليس حيادياً بل هو إما ذكرٌ وإما أنثى وذلك إذا أخذنا تركيبة الجسد مقياساً للذكورة والأنوثة وإذا عدنا إلى مصطلح إنسان الذي اعتمدته اللغة العربية للتعبير عن الكائن البشري. وقبل أن نجيب عن كيفية تعامل الأنا مع حواسه، نطرح السؤال التالي: كيف تعامل الأنا مع الحواس عبر التاريخ وحتى الآن؟ هذا هو السؤال الذي إن استطعنا الإجابةَ عنه تمكنا بالتالي من معرفة ركائز القول الرجولي ومن ثم ما يجب أن تكون ركائزُ القول «الإنسوي».

إذا انطلقنا من ضرورة امتلاك الجسد للوصول إلى قول خاص، نرى أن الرجل يمتلك جسده، لأنه يمتلك القرار في التقائه بجسد الآخر أي جسد «المرأة» بينما هي لا تمتلك هذا القرار إلا خلسة أو تحدياً أو تشبهاً بالرجل، وبخاصة في مجتمعاتنا الشرقية. لكن مفهوم الملكية هو مفهوم جشع إذ أن منطقَ الرأسمال هو التراكمُ، والرجل الذي يمتلك جسده الذي هو رأسماله أراد ويريد أن يمتلك أيضاً كلَ امتداداته بمعنى كل ما ينتجُ عنه، أي الأولاد. والامتلاكُ هنا يأخذ صيغة النسبة ، فينسب الأولادَ إليه، بينما لا يحق لـ«المرأة» وبسبب عدم امتلاكها لجسدها أن تمتلك ما ينتجُه هذا الجسد، يعني لا يحق لها أن تنسبَ الأولاد إليها (إذا كانت من دون اسم فكيف تستطيع أن تنسب أحداً إليها؟). هذا يعني أيضاً أن الرجل هو الآن كائن لذاته بينما المرأة هي كائن لغيره أي أداة لتحقيق ما يريده الهو. من هنا يأتي قولُ الهو أو قول الرجل ممتلئاً ويأتي قولُ المرأة فارغاً، بمعنى أنه الصدى للقول الفعلي وتمثيلٌ على خط مرسوم سلفاً.

المهم في كل ذلك بالنسبة للقول، ليس عملية التملك بحد ذاتها بل كيفية إتمام هذه العملية؛ إن أبوة الرجل للأبناء تحتاج إلى إثبات بينما أمومة الأم للأولاد هي واقعٌ بديهي، والإثباتُ محاججةٌ قائمة على البرهان، على فعل القول، والقولُ لا يكون فاعلاً إلا إذا تمأسس. لهذا السبب أنشئت مؤسسةُ الزواج التي تؤمِّن عملية امتلاك الرجل «للمرأة». وبما أن الزواجَ لا يقدّم البرهانَ القاطع على علاقة الرجل – الزوج بالأولاد، دُعِّمت مؤسسة الزواج بمؤسسة أخرى هي دوائرُ النفوس كما تسمى الآن، أي بالتسجيل الذي به يُحرّرُ صكُ الملكية. هذا يعني أن الرجل، بهذا التسجيل يريد أن يرى ويسمعَ الجميع، يعني أن يعرف الجميع أن المولودَ داخل مؤسسة الزواج هو فعلاً ابنه (ربما كانت سجلات النفوس هي أول قول مكتوب.. لا أدري). بينما لا تهتم «المرأة» لكل هذه الإثباتات، إنها الأم بالملموس والبداهة. إنها في هذه العملية تعيش المحايثة في كل أبعادها ولهذا السبب تكتفي بشم الطفل وضمه ومداعبة جلده الناعم، تاركة الرجلَ يسعى جاهداً لبناء المؤسسات الثبوتية. لكن هذا الواقع سمحَ ببلورة القولِ الرجولي. من هنا يمكننا القول ربما إن قولَ المرأة هو قولُ البداهة والمحايثة (إذ يكفيها أن تدل على الولد وتقول هذا ابني) بينما قولُ الرجل هو قولُ التجريد والتصعيد والرمزية (بدل أن يدل الرجل على الولد ويقول هذا ابني، يقول هذا ابني بارزاً تذكرة الهوية التي تمثل صيغة كلامية لواقع وليس الواقعَ الملموس المحايث البديهي).

الزمان والمكان

هذا الواقع، نعتبره الآن طبيعياً، لكنه، تاريخياً مرّ بمرحلتين؛ الأولى، وبحسب علم التاريخ والأركيولوجيا، تمتد من الألفية الثالثة عشرة قبل الميلاد حتى الألفية السادسة أو الخامسة قبل الميلاد والثانية تمتد من ذلك التاريخ وحتى عصرنا الحالي. ميزة المرحلة الأولى كانت الالتصاق بالطبيعة مع الخوف من غموضها، والدراسات والتنقيبات تظهر لنا أن الإنسانَ في تلك المرحلة كان يقدّس «المرأة» (الاكتشافات الأثرية للتماثيل تدل على ذلك) ويوازي بين غموض الطبيعة وغموض عملية الإنجاب عندها، فهو ما كان يعرفُ دورَه في تلك العملية. لا كان يملك المرأة ولا كان يملك الأولاد، وجسدُه كان بنظره عقيماً. وإذا عدنا إلى القول نرى أنه من الضروري أن يكون في تلك المرحلة هو قول المحايثة أو القول المبني على المكان حيث إن إنسان تلك المرحلة كان غارقاً كلياً في الطبيعة محاولاً اكتشافها. كان لم يصل بعد إلى مرحلة التصعيد والتجريد. من هنا أعتقد أنه في تلك المرحلة، لم يكن يوجد اختلافٌ بين قول الرجل وقول المرأة، بمعنى أن القولَ المهيمن كان قول المرأة وقوله كان ترداداً لقولها

تماماً كما هو الآن قولُ المرأة تـردادٌ لقول الرجل. (وهذا الاعتقاد مشـروع إذا ما عدنا إلى مقالة نشرها كنط حول كيفية ملء الفراغات بين الوثائق التي تصـلنا عن عصر ما).

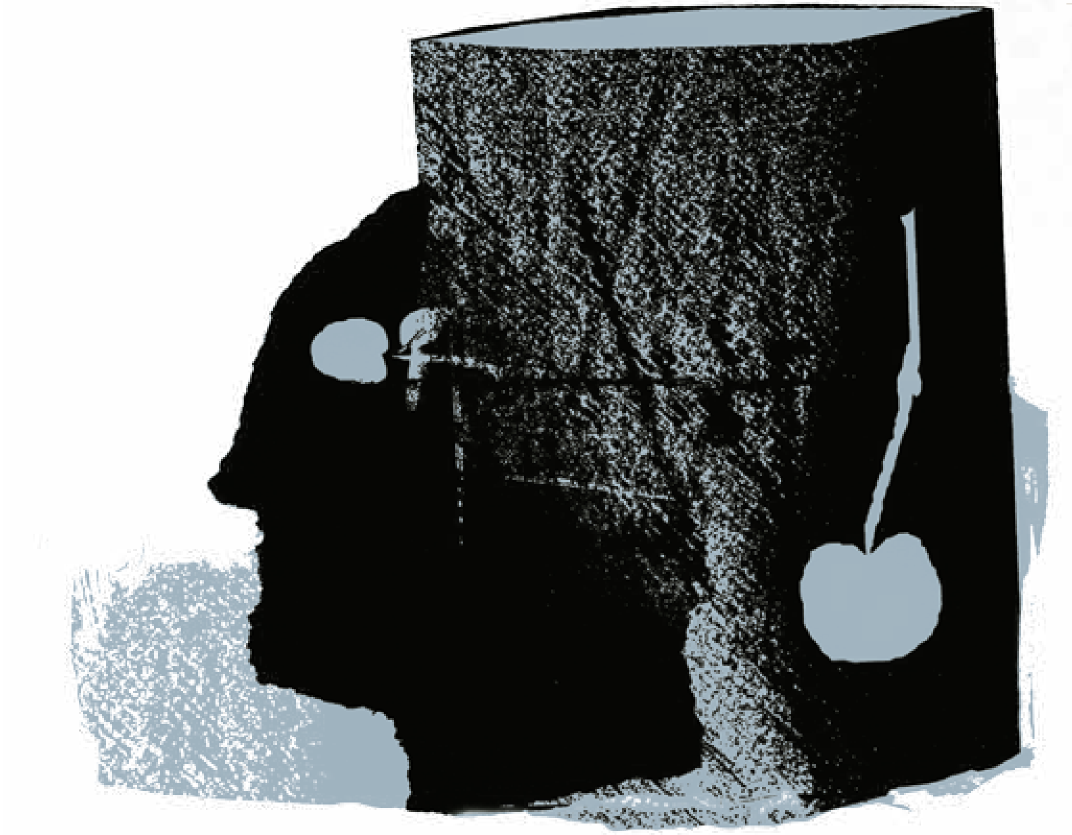
أما ميزة المرحلة الثانية التي بدأت مع الميتولوجيا اليونانية فهـي التركيز علـى الحركة، يعنـي أن الإنسـان في تلك المرحلة بدأ يركز على حدس الزمان، وهذا ما نسـتنتجه من أهمية «هرمس» المتحرك والجوال في تلك الميتولوجيا التي قسّـمت الأدوار حيث أن الإلهات كـ«ديميتار وهستا» وغيرهما كانت تمثل المكان، إما البيت أو الأرض البور أو الأرض المحروثة... بينمـا هرمس وغيره يمثلون الحركة والتنقل والحروب و... هذا الواقع الذي بدأ مع الميتولوجيا اليونانيـة يعبِّرُ عنه حديثاً «بارت» بالقول إن المرأةَ مقيمة والرجـلَ رحالة أو جوال. هذا القول يعني تماماً أن المرأة تمثـل المكان بينما يمثـل الرجلُ الزمـانَ. إذاً في المرحلة الثانيـة هذه بدأ التركيـزُ على حدس الزمـان، وهنا بدأ القـول يتمايـز se nuancer إذ دخله الحدسُ الجديد. هذا الحدس، تسلح به الرجل الذي بدأ أيضاً يعرفُ دورَه في عملية الإنجاب، ليجدَ قوله الخاص المتميز عن القول السائد سابقاً حيث لا تمايز وحيث كان القولُ المهيمن هو القول المبني على حدس المكان، يعني قول المرأة، من هنا بدأت مرحلة القول الرجولي الذي ما زال هو المسيطر.

إذا قبلنا أن القول المسـيطر الآن هـو القول الذي انبنى أساسـاً على حدس الزمان وإذا قبلنا ما قلناه سابقاً من أن الجسـدَ هو أداة القول من حيث التواصـل مع الخارج انطلاقـاً من نوافذه التي هي الحواس الخمس ، السـؤال الذي يُطرح هو حـول الربط بين هذا الحدس أي حدس الزمـان والحواس التي تلائمُـه، يعني ما هـي الحواس التي استعان بها هذا الحدس بشكل أساسي كي يستطيعَ إدراجَ معطياتهـا تحـت مقـولات الفاهمة لكـي ينتجَ عن ذلـك قولٌ؟ (يرجـى هنا العودة إلى كنط أكبر فلاسـفة العصور الحديثة في كتابه «نقض العقل المحض».

فتش عن الحب

يسـهل الربط بين الحواس التـي نبحث عنها وبين حدس الزمان، إذا ما نظرنا إلى الواقع الذي يمثل النتائج التي توصلت إليها سـيطرةُ القول الرجـولي. الواقع يقول لنا وبشـكل فاقع إن حضـارتنا قائمةٌ على سيطرة السمعي البصـري (L audio-visuel) حيـث إن كل ما يحيط بنا ويشـكل نسيجَ حياتنا هو هذا السمعي البصري الذي في نهايـة المطـاف ألغـى المسـافات(نرى كل العالم على

قضية العدد قضية العدد قضية العدد قضية العدد



شاشة صغيرة ونعبر القارات بأوقات قصيرة). نستنتج من هذا الواقع أن الحواس التي نمّيت عند الإنسان حتى الآن هما حاستا السمع والبصر أو نقول بشكل آخر إن الرجل ارتكز على هاتين الحاستين ليبني قولَه الخاص.

من جهة ثانية إذا استعرضنا تاريخَ انبناء هذا القول الرجولي نرى أنه قول مليء بالحروب والصراعات وفرض سيطرة الأقوى ابتداءً من الأقوى جسدياً حين كان القولُ ما زال قريباً من المحايثة إلى الأقوى مالياً حين أصبح القولُ أقربَ إلى التجريد والتصعيد. هكذا أصبحنا، وبفضل آلية القول الرجولي، نساوي ما نملك.

أما على صعيد التطور العلمي والتكنولوجي فقد أوصلتنا هذه الحضارة الآحادية الحدس إلى تناقض رهيب يتمثل بقمة الاتصال وقمة العزلة مع إلغاء للتواصل (العلاقة بالإنترنيت والتليفزيون). لقد أصبحنا أفراداً تتحكم بنا الآلة وتعزلُنا عما يحيط بنا.

هكذا نرى أن القولَ الذي بدأ به الرجلُ لإثبات الذات وامتلاك الذات انتهى إلى قول ما أملك أي بتحديد الذات بما ليس هو بل بما له (Etre et avoir). وهذا يعني أيضاً أن القول الرجولي – الذكوري الذي كان قولَ الحدس الواحد والذي توصل إلى ما توصل إليه بواسطة استعمال وتنشيط حاستين فقط من حواس جسد الإنسان أي السمع والبصر، قد أُفرغَ من مضمونه الذي هو توكيد الذات. والعزلةُ التي رمى فيها الفردَ اليوم هي تماماً نقيضُ فعل القول الذي هو التواصل أي الاعتراف بالآخر كأنا، وليس الانفصال (عدم الاعتراف بالآخر هو الركيزة الأساسية التي يقوم عليها الإرهاب فكراً وممارسة... فعل إلغاء المرأة هو فعل إرهابي) إن القولَ الرجولي الذي ألغى المكانَ لا يدري أن إلغاءَ المكان هو في الوقت نفسه تفتيت للزمان لأن المكانَ هو عاملُ الوصل، المكانُ يوحِّدُ والزمانُ يفصل، يأكل بعضَه، تماماً كما «كرونس» عند اليونان هو الإله الذي يأكل أولاده. (ربما استطعنا القول هنا إن القول الرجولي قد شارف على النهاية).

نستنتجُ مما سبق أن قولَ الإنسى يجب أن ينبني على الحواس التي ظلت عاطلة عن العمل في مرحلة بلورة القول الرجولي أي على حاستي الشم واللمس.. كيف؟

قبل أن أجيب عن هذا السؤال سأحاول تبرير عدم ذكر حاسة الذوق. لم أذكرها لأنني أعتبرها محدَّدة بالجسد وليست محدِّدة له، إذ أن الإنسان يطلب لغذائه ما يكون الجسد بحاجة إليه، يعني أن حاسة الذوق تخضع لآلية ربما اشترك فيها الرجل والإنسى على السواء ولهذا السبب لا أدخلها في أدوات بناء القول، ربما تطلب الأمر

تُفرد اللغة العربية مقاماً خاصاً للمثنى في قواعدها وهذا دليل على الاعتراف بالآخر

نقاشاً لاحقاً.

إذا قبلنا أن القولَ لا يتحققُ إلا ابتداءً من متنوع المعطيات الحسية وإذا قبلنا بأن الأنا هو إما رجلٌ وإما امرأة ، وإذا قبلنا بأن قول الرجل قائمٌ على حاستي السمع والبصر ، يبقى أن القول الذي ظل صامتاً حتى الآن والذي هو قولُ الإنسى، يجب أن يقومَ على ما ظل مكبوتاً أو مهمشاً من الحواس أي الشم واللمس. هاتان الحاستان ليستا مكبوتتين بمعنى أننا لا نستعملهما، بل بمعنى أنهما لم تسمعا صوتيهما ولم تنتجا قوليهما كما يبدو ذلك واضحاً من واقع الحال الذي ذكرناه سابقاً.

أين تمارس هاتان الحاستان؟ إن ممارستَهما هي في شكل أساسي بديهي ومحايث في علاقة الحب، ففي ممارسة هذه العلاقة يُغمض الإنسانُ عينيه ويصمّ أذنيه عن كل ما هو خارجي ويتمتع بشم الحبيب وضمه ومداعبة وملامسة جلده. وهنا لا بد من فتح مزدوجين للكلام قليلاً عن حاسة اللمس ودور الجلد: إن حاسةَ اللمس التي أداتُها الجلد هي بمثابة بوابة الجسد وليست فقط إحدى نوافذه كالحواس الأخرى، إذ خارج الجلد يكون الإنسان خارج ظاهرته، يعني لا يعود موجوداً. إن الجلدَ الذي يحيط بكل ظاهرة الأنا التي هي الجسد هو الذي يجعل للجسد مكاناً، هو الذي يمكنّنُ الأنا بينما الأذن وبخاصة العين التي ترصدُ الحركة تزمننُ الأنا، ومن يخرج من جلده يبرد كما يقول المثل، يعني يموت.

نعود إلى مفاعيل ممارسة الشم واللمس لنقول إنهما حاستا الحب والسلام، بينما رأينا أن كل ما أنتجته الحاستان اللتان ارتكز عليهما القول الرجولي هو الحروب والصراعات والقتل وصولاً إلى الإرهاب. وهذا أمر طبيعي إذ أن المرأة هي التي تعطي الحياة بينما الرجل هو الذي يقتلها، هي تثبّت ذاتها بالتكرار، بإعادة إنتاج الحياة وهو يثبِّتُ ذاته بإلغاء الآخر ليحلَّ محلَه. من هنا قولُه هو القولُ المبني على حدس الزمان الهروب، وقولها يجب أن يكونَ القولَ المبني على حدس المكان. ولكل حدس أدواتُه الالتقاطية ، لحدس الزمان حاستا السمع والبصر ولحدس المكان حاستا الشم واللمس مع التركيز على اللمس لما له من أهمية على صعيد الجسد ككل.

نستنتج إذاً أنه على الإنسى إذا أرادت أن تنتجَ قولها الخاص، أن تمتلكَ جسدها وأن تعرفه في الوقت ذاته. بامتلاكها لجسدها تكونُ قد تخلصت من الارتهان للأب أو الأخ أو الزوج أو العشيرة والمجتمع. وبمعرفتها لجسدها تستطيعُ عيشَ هذا الجسد، يعني تجعلُه يتخلص من الارتهان لمشيئة حاستي السمع والبصر لتجعله يوقظ وينشِّط الحاستين اللتين تميزانه عن جسد الرجل. لكن إذا ما امتلكت الإنسى جسدها فعليها امتلاك نتاجه والذي هو الأولاد، يعني أن تقيمَ قولَ اليقين البديهي مكانَ الشك المبدّد بواسطة القول البرهاني، يعني عليها أن تجابهَ برهانية التجريد ببداهةِ المحايثة (هذا ما بدأ يحصل في بعض الدول).

كائن الموت

هذا ما يتعلق بوظيفة الجسد وبميزة القول الناتج عن هذه الوظيفة، أي البداهة والمحايثة، يبقى أن نشيرَ إلى الخصائص أو الأسس الأخرى للقول الإنسوي حيث إن قولَ الإنسى من حيث علاقة القول بالحواس والحدس المتناسب معها، هو القولُ القائم على حدس المكان وعلى الحاسّتين المهمّشتين في انبناء القول الرجولي أي الشم واللمس. وإذا نظرنا إلى عناصر انبناء هذا القول الإنسوي فماذا نجد؟ نجدُ أن ركائزَ هذا القول هي الركائز التي تؤلفُ ولا تفرقُ؛ السمع والبصر هما حاستا الالتقاط عن بعد بينما حاستا الشم واللمس هما حاستا الالتقاط عن قرب، حاستا السمع والبصر هما ركائزُ قول الحرب، الشم واللمس هما ركائز قول السلام والحب. هذا من جهة الحواس، أما من جهة الحدس فنجدُ أن الزمان يلغي ذاته، كل لحظة تلغي سابقتَها، هو نهر لا يتوقف عن الجريان، هو الذي يحوّل الإنسان كائناً للموت كما يقول «هايدغر»، بينما المكانُ رحبٌ، هو عنوان الثبات والاستمرار عبر الزمان، هو عنوان الحياة. الزمان هو حيِّزُ التصادم، إذ أن اللحظة لا تتسعُ للأنا وللآخر بينما المكانُ يتسع للجميع، للأنا وللآخر. وهكذا إذا نشّطنا حاستي الشم واللمس وأيقظنا حدسَ المكان، يصبحُ الآخرُ هو من أتوقُ للوصول إليه والتعايشِ معه وليس من أريد إلغاءَه.

إن إنتاجَ هذا القول يتطلّبُ وقتاً طويلاً لكي يتبلورَ ويصبحَ فاعلاً، لكن علينا أن نبدأ ولكل مشروع بداية (هذا ما أحاوله في رواياتي من خلال اللغة التي أتبناها، وهذا ما أشارت إليه إحدى الدراسات الأجنبية، مبينة أنها لغة جديدة تسميها لغة الجسد، وهذا هو تماماً ما أحاول إنتاجه). لكني مدركة تماماً أن الانتقال من قول شكل كل مكتسباتنا الثقافية والمعرفية إلى قول آخر نتلمس أواليات إرساء قواعده، ليس بالأمر السهل. لذا علينا أن نحاول ومن جهتي سأستمر بالمحاولة علّ ذلك يكون بمثابة وضع المدماك الأول في عمارة القول الإنسوي الذي أنا مقتنعة بضرورة إيجاده كي تصبح الإنسى موجودة وفاعلة تتمتع

بكل الحقوق التي هي محرومة منها الآن.
هـذه المطالبةُ البعيدةُ التحقيق لا تعني أن توقفَ الإنسى نشـاطها الحالي في المطالبة بحقوقها حتى يتحققَ قولُها الخاص، لكن عليهـا، كما أعتقد، أن تصـوِّبَ مطالبَها انطلاقـاً من وعيها لطبيعة قولها المختلف فتبدأ بحصـر كل طلباتها بمطلب واحد وهو حقها في أن تنسـبَ الأولادَ إليها، لكن هذا المطلبَ يفترضُ من يُنسبُ الأولادُ إليه يعني يفترض أن يكونَ للمنسـوب إليه اسـمٌ، ونعلم، كما ذكرنا في المقدمـة أن لفظة امـرأة تعني نكرة. نـرى إذاً أن أولَ مطلب يجبُ أن تركّزَ عليه المرأةُ الحالية الواعية للمشكلة، وبالتحديد المرأة العربية، هو أن تغيِّرَ اسمَها الحالي، وأنا اقترحت كلمة «إنسـى» كمؤنث لأحد إنسـي كلمة إنسـان كمـا رأينـا في المقدمة. أعرفُ أن هـذا المطلب لن يتحققَ بسـهولة، لكنه المطلبُ الأوحد لأن به أكون أو لا أكون. هل نقـع هكذا في دوامـة أو حلقة مفرغة، بمعنـى أنه علي أن أكون كي أقول وبالمقابل علي أن أقولَ كي أكونَ؟ إنه سـؤالٌ يشابه سؤالَ البيضـة والدجاجة وأيهما أسبق. والحقيقة أنهما نشـاطان يسـيران معاً إذ كلٌ منهما هو دفعٌ للآخر نحـو التحقـق. وهذا يعني وبكلام واضـح أن علـى المرأة وأبـادر وأقول على الإنسـى أن تنشـطَ عملياً في المطالبة بتغيير اسـمها وان تنشـطَ نظرياً في إيجـاد قولها المميز بسـبب تميز أسسـه. (عليها مثلاً، إذا اقتنعت بمصطلح «إنسى»، أن تبدأ باستعماله، وصولاً إلى فرضه).

بناء حضارة السلام

إذا استطاعت الإنسى أن تبنيَ وتفعّلَ قولَها الخاص يصبحُ القولُ الإنساني متعافياً ويصبح بإمكانه أن يبني حضارةَ السـلام وأن يتوصّـل إلى المعرفة الحقيقيـة القائمة على حدس المكان وحدس الزمان معاً وليس على حدس واحد.
وهكذا يتحولُ نضالُ الإنسى إلى بحثها عن موقع لها لا أن تزيحَ الرجلَ لتحلَ محلَّه كما هو منطق المطالبةِ النسـوية الحالية (الاسـتمرار في اسـتعمال كلمة نسـوي للنضـال الحـالي)؛ فحين أقـول للآخر أنا مثلك تماماً هذا يعني أنه يحقُ لي أن آخذ مكانَك ودورَك، لكن حين أقولُ وأثبِّتُ للآخـر أنني مختلفةٌ فهذا يعني أن آخذ مكاناً إلى جانبه، هو مكاني الفعلي وذلك من دون صراع ولا مبارزات.
رأينـا أن القـولَ القائـمَ على حدس واحد هـو قولٌ يؤدي بالنهاية إلى إلغاء ذاته كما هو حال القول الرجولي الآن.
ربمـا كان إحياءُ وتنشـيط القـولِ الإنسـوي القائم على الحدس الآخـر أي حدس المكان إنقاذاً للقول الإنسـاني الذي لا يسـتقيم فعلاً إلا إذا كان مكوناً من القولين معاً.
وهنا سـؤالٌ يطرحُ نفسَـه: إذا كان كلٌ من القولين قائماً علـى حدس واحد فهذا يعـدني أن لا لقاءَ بـين القولين.
هذا صـحيح إذا اعتبرنـا أن الرجل الفعلـي الواقعي هو ذكورةٌ محض والإنسى الفعلية الواقعية هي أنوثة محض.
لكـن هذا الاعتبارَ غيرُ صـحيح إذ أن كلَ فرد مكونٌ من العنصرين معاً مع رجوحٍ معين لأحدهما يكون هو المحددُ في انتماء الفرد إلى جنسٍ من الجنسين. لهذا السبب كل واحـد منا وإن كان، بما فيه من رجوحٍ جنسـي يبني قولَه علـى حدس واحد إلا إنه قادرٌ على فهمِ وتفهم الآخر لأنه في شق منه، أي الشق غير المحدِّد، هو مثلُ الآخر.
مـع نهاية القول الذكوري كما رأينا ربما نكون قد وصـلنا إلى مرحلـة التوليف بحسـب التعبير الهيغلـي؛ يعني إذا كان القولُ الإنسوي هو الذي سيطر في المرحلة الأولى كما رأينا وإذا كان القول الرجولي هو الذي سيطر في المرحلة الثانية، ربما كانت المرحلة الثالثة هي مرحلةُ التوليف بين القولين لإنتاج قول جديد وحضـارة جديدة يكون الشـم واللمس، إلى جانب السـمع والبصـر مـن ركائز قولها الأساسية.
أعتقد أخيراً أن هذا القول الجديد بدأ يتململُ حيث إننا نجـد بعضَ إرهاصـاته في الرواية الجديدة التي تكسّـرُ الزمانَ وتركّز على المكان. ونجد هذا الجديد في الفلسفة أيضاً وبخاصـة في قول الحداثة حيث نجدُ مثلاً أن فوكو يتصـورُ طبـاقَ العقـل (L'autrede raison) كنبـع مجهول تقومُ بواسطته السلطةُ في التفاعلات الجسدية، بينمـا نجـد أن هايدغر الأقـل أنوثة من فوكـو يعتبر أن طبـاقَ العقـل كقـوة أصلية مجهولـة يتحدَّد بانسـياب الزمـان. (هابرماس). والمفارقة أننا نجد قولاً إنسـوياً عنـد الرجل أكثر مما نجده عند المرأة ذاتها، لكني أجد أن الأمـرَ طبيعيٌ الآن إذ إن الرجل يقول ذاته، هو مرتاحٌ ومنسـجم مع ذاته ولهذا السـبب يُظهِـرُ في قوله الجزءَ الأنثويَ الداخلَ في تركيبته، بينما المرأةُ (استعمال المرأة هنا هو أصـح من اسـتعمال إنسـى) ولأنها ترفضُ ذاتها لتتمثـل بالرجل فهي تغالي بتبني قول الرجل فيأتي قولَها أحياناً أكثر ذكورة من قوله، وكأنها تريد بذلك أن تدعِّمَ مطالبتَها بالمساواة معه.
أنهي موضوعي بدعوة الجميع إلى حوار حول المبادئ التي حاولت إثارتَها، ربما توصلنا معاً إلى صياغة مصطلحات جديـدة أو ربما اتفقنا أو اختلفنا حـول بعض الأمور. في مطلـق الأحـوال ومهمـا كانـت النتائج فهي جيـدة لأنها ستكون مدخلاً إلى جديد ما.

مركز الترجمة
Translation Centre

www.nccah.com

صوت البنات...

شهرزادات معاصرات

عفاف السيد

كاتبة من مصر

”وحاجات كتير بتموت في ليل الشتا

لكن حاجات أكتر بترفض تموت“.

إن قصص / حكايات النساء لم تحك بعد. ودون الحكايات لا تتجلى الخبرة أو تتبلور، دون القصص تفقد المرأة طريقها، تظل غريبة عن خبرات النفس العميقة، وبعيدة عن خبرات العالم الروحية / الصوفية، تظل منسية في صمتها ولا تعرف كيف تقيم نضالها وتعطيه قدر حقه، لا تحتفل بقواها، لا تقدر على أن تفهم ألمها. دون القصص لا تستطيع المرأة أن تفهم نفسها. وإذا لم تحك قصص النساء فإن أعماق أرواحهن ستظل غير معروفة.

وقد ظلت شهرزاد /الأنثى التي تنسج الحكايات، فاردة خيوط السرد ومتمكنة من لغتها، وقادرة على تسخير خطاب الخلق الإبداعي طوال عقود لم ينافسها خلالها أحد حتى باتت ترمز لفن القصّ. واختيار شهرزاد/الأنثى كبؤرة للحكي هو إحياء للطرف الصامت في التاريخ الإنساني وإعادة الاعتبار لهذا العنصر وتحليل مجمل العوامل التي أدت إلى قهره وطمسه، ولاشك أننا نعيش تطورات جديدة وحركات متعددة تحاول أن توجه هذا العنصر وفقاً لمتطلبات العصر.

ومن هنا لا بد أن أنتقل إلى بلدي مصر لأتحدث عن مبدعات / شهرزادات معاصرات، تم تدريبهن في ورشات الكتابة التي أقيمها في محافظات الصعيد جنوب مصر، وكذلك في القاهرة، والتي أدرب فيها البنات على الكتابة الإبداعية لنبني معاً منطلقاً لتجاوز القهر والدونية والتهميش والاستلاب الذي عانت منه النساء وخاصة المبدعات منهن، ولنحكي معاً حكايات أرواحنا الخلاقة المبدعة التي تتكشف من خلال القصص التي تضفي الشكل على الحيوات .

وفيما بعد كان علينا في ورشة الكتابة أن نطور برنامجاً للإنجاز الإبداعي يقوم بجانب المنتج الإبداعي على تنمية الوعي بالذات وبالآخر / الرجل وأيضاً الوعي بالمجتمع وعاداته وتقاليده واستخدام الوعي كوسيط فكري في التمييز بين ما هو إيجابي وترسيخه وما هو سلبي ومحاولة إزاحته أو تغييره إن أمكن، مع استخدام المخيلة الإبداعية في التحاور لخلخلة بعض الثوابت المدعمة بالموروث التاريخي والشعبي، على أن تكون كل مبدعة قادرة على مجابهة الواقع المعاش ومحاولة تجاوز القهر والدونية داخل مجتمعها الصغير، ومحاولة تغيير التنميط والتهميش داخل مجتمعها الأوسع، وكذا وضع اسمها كمبدعة على الخريطة العامة والوثوق بقدراتها الإنسانية ومنجزها الإبداعي دعماً لاستمرارها في تنمية قدراتها الذاتية والإنسانية والثقافية والإبداعية.

وهنا أراهن على أن شهرزاد لم تكن واحدة، بل هي مئات الشهرزادات اللائي يحكن من نسيج واقعهن حكايات/ قصصاً / روايات / شهادات / قصائد/ مقالات، ليست من نسج خيالهن ولكنها حكايات يعشنها بخطاباتها القمعية سواء الاجتماعية أو الدينية أو الثقافية. إن الشهرزادات الحديثات يحاولن ترميم وإعادة بناء العالم (الذكوري/الأبوي) من منظور آخر فيه التحدّي والذكاء والقوة. إن الشهرزادات / الكاتبات توصلن إلى أشكال إبداعية حداثية وكذلك كتبن بتقنيات لها خصوصية بنائية ومعرفية، على الرغم من أنهن ما زلن يعانين من القهر والاستلاب .

تدخل الشهرزادات الكتابة اليوم بوصفهن صوتاً مستقلاً وبوصفهن ذواتاً ينشئن ويبدعن، ليس بواسطة الحكي بل عبر القلم، ليضعن(الأنوثة) بإزاء (الفحولة) ليضفن للغة مجازاً لم يكن من قبل، وهذا يقتضي من الكتابة النسائية دوراً مزدوجاً فيه تأسيس لخطاب أدبي أنثوي حقيقي الأنوثة، والذي لن يتحقق إلا بتخليص اللغة من فحولتها التاريخية. وهذا لا يتمّ بأن تكون الكاتبة امرأة فقط، فهناك نساء كثيرات كتبن، ولكن بقلم الرجل

ولغته وبعقليته، فكن ضيفات أنيقات على صالون اللغة. إنهن نساء أسترجلن فكان دورهن عكسياً، إذ عزّز قيم الفحولة في اللغة، وهذا عين ما حدث في العصور الأولى منذ الخنساء إلى عائشة التيمورية، وهذا ضاعف من (غياب) المرأة عن الفعل اللغوي، حيث غابت كمؤلفة وكقارئة أيضاً، ولم تفعل المرأة في هذه المرحلة سوى تقوية الفحولة تماماً كما يتعاون المواطن مع المستعمر ويقوي من قبضته على الأرض وأهلها.

الجنس اللغوي

من هنا تصبح كتابة المرأة اليوم ليست مجرد عمل فردي من حيث التأليف أو من حيث النوع. إنها بالضرورة صوت جماعي، فالمؤلفة واللغة هما موجودان ثقافيان تظهر المرأة فيهما، بوصفها جنساً بشرياً، ويظهر النص بوصفه جنساً لغوياً، وتكون الأنوثة حينئذ فعلاً من أفعال التأليف والإنشاء ومن أفعال القراءة والتلقي، وكذلك فعلاً من أفعال الاستعادة للمسلوب.

الكتابة المبدعة إمكانية كل امرأة لأنها (فعل أنوثة) كما يقول غاستون باشلار. الإبداع يعتمد الحدس والشفافية والطلاقة والعمق وهي جوهر الأنوثة وحقيقتها، والكتابة تنبعث من الاصطراع الداخلي بين المكبوت والمعلن.. بين الرغبة في التحقق والغياب المقنن، بين التوق للتبدّل والتغيير والسكون القسري. وهذا الاصطراع هو الواقع الذي تعيشه كل النساء بوعي أو دونه، إن فعل الكتابة هو فعل انبعاث وصعود.. وهو فعل تهشيم للتهميش الذي حاق بالمرأة وفعل تأسيس في الآن ذاته.

ولأن الرجل امتلك اللغة وقرّر ما هو مجازي فيها، وما هو حقيقي في الخطاب التعبيري نجده قد أحكم قبضته على الفكر الثقافي والتاريخ، وجعل المرأة مجازاً رمزياً أو مخيلاً يكتبه الرجل، لقد ترسّخت العلاقة بين اللغة المكتوبة والرجل، وصارت بذلك إحدى الوظائف والميزات التي يختص بها الرجل وحده.. بل إنه تمّ بشكل مخططي إبعاد المرأة عنها فتمّ التحذير صراحة من تعليم النساء الكتابة، ولم يجد خير الدين نعمان ابن أبي الثناء أي تحرّج في تأليف كتاب بعنوان (الإصابة في منع النساء من الكتابة)، والذي غرضه الأساسي حرمان المرأة ومنعها من الكتابة التي هي مؤسسة ذكورية إن عرفت المرأة أسرار عملها ستسيء إليها كما قال خير الدين نعمان في كتابه:(أما تعليم النساء القراءة والكتابة فأعوذ بالله، إذ لا أرى شيئاً أضر منه بهن، فإنهن لما كنّ مجبولات على الغدر، كان حصولهن على هذه الملكة من أعظم وسائل الشرّ والفساد وأما الكتابة فأول ما تقدر المرأة على تأليف الكتابة بها، فإنه يكون رسالة إلى زيد ورقعة إلى عمر وبيتاً من الشعر إلى عزب وشيئاً آخر إلى رجل آخر، فمثل النساء والكتب والكتابة كمثل شرير سفيه تهدي إليه سيفاً أو سكير تعطيه زجاجة خمرة، فاللبيب من الرجال من ترك زوجته في حالة من الجهل والعمى فهو أصلح لهن وأنفع) وبهذا يضمن الرجل عدم اقتراب المرأة من قلعته الحصينة للكتابة، ويلجأ الرجل للتحايل للدفاع عن هذه القلعة لمنع أي عمل من صنع المرأة تتحدّث فيه المرأة عن نفسها بنفسها، وتستقلّ فيه عن صوت الرجل، حتى لا يعود إليها أي ضمير سوى ضمير المتكلم لستر المعنى المباشر.

شهرزاد استطاعت أن تعيد بناء المدينة الشهريارية وأن تسترجع للأنثى موقعاً يتجاوز الخطيئة

قلعة الرجل

أما استيلاء الرجل على الكتابة فهو نتاج لعصور طويلة من الإبعاد للمرأة في كل المستويات الثقافية والوظيفية الحضارية. وعندما تتسلل المرأة إلى قلعة الرجل– الكتابة – تثار تساؤلات حول الثقافة بوصفها احتكاراً للرجل. هل بيدها أن تجمع أنوثتها ومهنة ذكورية (مهنة– كتابة) وهل كتابة المرأة للإفصاح عن الأنوثة أم هروب من الأنوثة، وتسام عن صفة الأنثى، وترفع عن الجسد المؤنث، أم تؤبد المرأة الكاتبة نفسها في الصورة الموضوعة لها كأنثى وتنتصر على الهزيمة بأن تحبها، أم تتماهى الأنثى مع العدو وتتحول المرأة لعدوة لأخواتها بدلاً عن عداوة الشرط الذكوري الذي فرض وجوده؟!

وهنا أعتقد أن للمرأة الكاتبة تصوراً مختلفاً للمسكوت عنه، بمقدار الفروق الفردية بين الجنسين، والطريقة الخاصة في التعبير، وعلى مستوى الجرأة في طرح بعض المواضيع ذات التضاريس المجروحة في كينونة عمقنا الثقافي.

إن الحكاية ظهرت ونمت تحت الأغطية الدافئة والليالي المقمرة على ألسنة الجدّات والأمهات، وليست موهبة المرأة في الحكي عائدة إلى تكوينها البيولوجي بل عائدة إلى الظروف والأوضاع الاجتماعية التي عاشت في ظلها.. وهي فن الكائن المقهور في سعيه للخروج من القهر للوصول إلى الحرية... فالدفاع عن القيمة الأخلاقية والمعنوية والوقوف بوجه الموت كان القيمة الأساسية بحكايات شهرزاد / المرأة التي كانت تحكي وشهريار / الرجل ينصت.

والشهرزادات هنا يكتبن ربما لأجل أن يفرغن الشحنة المضادة لذواتهن وعقولهن وأرواحهن وكياناتهن.. من

إذا لم يفلح الختان الجسدي تماماً فلا بدّ من استكماله بالختان الاجتماعي!

أجل أن يعدن برمجة ذواتهن وفق شروطهن وتطلعاتهن.. وفق أحلامهن وقواهن الكامنة وقدراتهن الخفية وجوهرهن المتميّز.

حضور مرعب

فالمرأة لا تكتب لأنها لا تريد أن تسقط في النسيان بعد موتها، أو لكي توقف الزمن وتسرمد اللحظة، كما يفعل الرجال. المرأة تكتب كي تؤسّس حضورها، لا في الواقع الذي غيّبت طويلاً عنه فقط، بل في الواقع الإنساني بشموليته، الواقع الذي وضعت فيه في زاوية منحنية ومنسية! تكتب كي تعبّر عن حركة وجودها كي تعلن أنها كائن إنساني وموجود.. كي تنهض بذاتها.. وبالحياة في أرقى أشكالها وتجلياتها.. الكتابة فعل ممارسة للحياة في عمقها.

تحتاج الكتابة لامتلاك وعي يمكن الكاتبة من التعامل به وخلق علاقات إنسانية على أساسه، هذا الوعي أول ما يفرضه على المرأة هو عدم قبول وضعيتها المتدنية، ويكسب تفكيرها القدرة على تمييز ما يجعلها تابعة ومقلدة ويكشف لها ذلك التضليل الناعم الذي يساق إليها فيجعلها تجنح عن الفهم والتعقل ويسوقها لطريق حفرته الثقافة الذكورية السائدة منذ آلاف القرون بأن تكون خلف الرجل، ولكن بامتلاك الوعي وممارسته تمتلك المرأة أهم شرط – ليس لكتابتها فحسب بل لقيمة وجودها – الحرية.

إن الحضور المرعب لهذا الكائن الانثوي يستدعي حماية الوجود الذكوري، ومن ثم يبدأ إعلان الرفض منذ خروج البنت للعالم، ولقد اشترك في تكوين هذه الصورة عن المرأة فكر شعبي ذكوري تمفصل عليه فكر ديني متشدّد وأعطاه تبريره ومشروعيته. فالخطاب الديني المتشدّد/ يضع تصوراً دونياً للمرأة، فيجعل منها شيطاناً مخيفاً أو مجرد أداة للجنس في أفضل الأحوال / السيدة المخطوفة لدى الجني. وحتى على مستوى هذه العلاقة لا ينظر هذا التصوّر المغرق في تشدّده إلى العلاقة الجنسية كعلاقة بيولوجية اجتماعية بين كائنين اجتماعيين، بل يصادر أحد طرفي العلاقة (المرأة) ككائن جنسي خالص / نساء شهريار، شرير، يجب تقييد حركته / قتله وإلا أفسد العالم. وبمطالعة كتاب ابن الجوزي المعنون «أحكام النساء»[1]، نجد فصلاً كاملاً من فصوله يحمل عنوان:«تخويف النساء من الذنوب وإعلامهن أنهن أكثر أهل النار». ويضمن ابن الجوزي هذا الفصل العديد من الأحاديث النبوية التي تجعل من المرأة كائناً ملعوناً ووقوداً للنار، بينما لاتخرج معظم الفصول الباقية عن تنظيم وجود المرأة ككائن جنسي. ويصل الكتاب في نهايته إلى نتيجة مفادها أنه «ينبغي للمرأة أن تعرف أنها كالمملوك للزوج وتكون مستعدّة لتمتعه بها»[2].

فهاجس الجسد مسلط على الفتاة بعد أن بدأ هذا الجسد في إعلان أنثويته / إغوائه. فإذا كان الختان الجسدي المقابل للقتل الذي مارسه شهريار ضد المرأة / الأنثى لم يفلح تماماً فلا بدّ من استكماله بالختان الاجتماعي أي بتر تلك المساحة الاجتماعية

التي تتحرّك فيها الفتاة وذلك بإخراجها من المدرسة ما أن يبدأ جسدها في الإعلان عن وجوده المؤرق / احتجاز زوجتي شاه زمان وشهريار في الحريم واحتجاز الجني للمرأة المخطوفة في صندوق في قاع المحيط واحتجاز شهرزاد في ليالي الحكي بغرفة في قصر.

إن هذا الجسد يحمل كل صفات التابو، فهو مرغوب ومخيف في الوقت ذاته. مخيف طالما هو خارج السيطرة لأنه مرغوب من الآخرين. إنه جسد مصادر لصالح مالكه. وهو أمانة إلى حين تسليمه لمالكه الجديد.

أداة المتعة

بناء على النظرة السالفة ظل المفهوم السائد للزواج يجعل من المرأة أداة للمتعة والإنجاب. حتى أن الفقهاء عرفوا الزواج بأنه «عقد يملك به الرجل بضع المرأة»، كما قال الإمام الغزالي: إن الزوجة يجب أن تقدم حق الزوج «على حق نفسها..مستعدة في الأحوال كلها للاستمتاع بها كيف شاء»[3].

إن تلك الرؤية الدينية المتشدّدة تتمفصل على الموقف الشعبي من جسد المرأة. وقد لاحظت في شهادات البنات غياباً للتبرير الديني، فنحن أمام الأصل الاجتماعي الذي يصلح لأن يكتسي ثوباً دينياً أصولياً أو أي ثوب أيديولوجي رجعي آخر. ولن نكون متجاوزين الحقيقة لو قلنا إن الجماعات الأصولية قد وجدت لها مرتعاً ملائماً في تلك البقعة الجغرافية والثقافية في جنوب مصر، وأعادت إنتاجها عقائدياً..فكل ما تحتاجه موجود بالفعل ولا يبقى سوى إعادة صياغته لغوياً وإعطائه مرجعية دينية.

لقد تحولت هذه الرؤية إلى نوع من القناعات بين أبناء الطبقات الوسطى، خاصة مع انتشار الفكر السلفي بين عناصرها المتعلمة، ومارس عليها عمليات تمييز تتعرض لها المرأة يومياً في المجتمع والأسرة. إذ يستمد ذلك التمييز قوته وفاعليته من خلال نسق من القيم والمعايير يحدّد أدوار الذكور والإناث ومكانة كل منهما في المجتمع، كما يحرص هذا النسق على تفضيل الذكور وتعظيم سلطتهم العائلية والاجتماعية، على حساب تبخيس وتحقير الإناث وتكريس تبعيتهن. ويستمدّ نسق المعايير، والقيم شرعيته من روافد مختلفة من أهمها الثقافة السائدة، والتراث الشعبي والديني، والقانون، والإعلام.

نعود للحكايات التي كتبتها البنات، لنعرف من خلالها أن ذلك الجسد الأنثوي يستعصي على الإخفاء، رغم

تفجّرت في وجه الفساد جميع أنواع الشتائم الجنسية

ما تمّ عبر قرون من ترسيخ لمفاهيم ترى فيه عاراً يجب إخفاؤه أو التخلص منه .

لا بدّ إذن من محاصرة هذا الجسد المؤرق وإخصائه اجتماعياً ومعرفياً وليس من مخرج سوى إخراج البنت من المدرسة. لقد كان الزواج سبباً مباشراً في عدم إكمال الكثير من الفتيات لتعليمهنّ حتى تحتشد الفترة التي تعيشها الفتاة وسط أسرتها، وقبل انتقالها إلى «بيت الزوج» بممارسات عنف متنوعة كمّاً وكيفاً. فالعنف ضد الفتاة يبدأ منذ طفولتها ويستمر سلوكاً ملازماً إزاءها حتى بعد أن تتزوج.

كلام غير مباح

إن القصص / الحكايات تكشف لنا عن عمق الأزمة التي تواجهها الشهرزادات في مجتمعنا، خاصة في القطاع الريفي منه. وتجعل هذه الرسائل المشفرة في حكاياتهن، ولا شك كائنات اجتماعية ثورية، لأنها تهدّد ثوابت العقلية الذكوريّة في أصلها، لذلك استحقت بالمنطق البطريركي النفي خارج وطن التداول، ومنعت شهرزاد من «الكلام المباح».

جسد المرأة المحكي عنه من قبل كتاب/ذكور لا يدركون مكنون خبراته ولا يعرفون ثقافة أبنيته الموغلة في القدم، يحكون بلا روية أو معرفة أو خبرة بلغة ذلك الجسد المنتج لأنثوية الحياة.

كتب كثير من الكتاب، إن لم يكن جميعهم عن المرأة، لكن بتحليل بسيط لمضمون الشخصيات النسائية في

هنــاك نســاء كثـيرات كتــبن ولكن بقلم الرجــل ولغتــه وعقليتــه فكنّ ضيفــات أنيقات علــى صالون اللغة

كتابات الرجال سندرك بسهولة أنها محض صور ذهنية ذكورية، إن الكاتب / الذكر إنتاج مجتمعه بخطاباته البطريركية / الأبوية المنتجة لما تتصور أنها تعرفه .

ويبقى من الضروري أن نشير إلى عدد من الملاحظات المهمة لوضع الشهرزادات:

أولا: انعكس الانخفاض في نسبة التحاق الإناث بالتعليم في مراحله المختلفة على التركيب النوعي لجيش الأمية. وتزداد الصورة قتامة في الجنوب المصري، فالأمية أكثر انتشاراً في الريف، حيث البناء الثقافي أكثر محافظة، والواقع الاجتماعي أكثر تخلفاً. وهو ما انعكس على نسبة الأمية بين الإناث في الريف. ويتضح ذلك بشكل صارخ في معظم محافظات الصعيد، إذ يبدو التمييز والحرمان من فرص التعليم أكثر حدّة بين نساء الريف عنه بين نساء الحضر.

وتكشف الدراسات الحديثة عن ازدياد نسبة التسرّب من المدارس بين الإناث. ويعزى هذا إلى العادات والتقاليد الاجتماعية، التي لا تشجّع تعليم الإناث فيما بعد المرحلة الابتدائية، حيث تفضّل الأسر الريفية الاستعانة بهن في الأعمال المنزلية وفي الزراعة. كذلك يحول الزواج المبكر للإناث في الريف دون استكمال الفتاة تعليمها. وتزايد معدلات الأمية بين النساء وعلى الأخص في المناطق الريفية والأحياء الشعبية والعشوائية في المدن، بسبب هيمنة التقاليد والقيم الثقافية المتوارثة التي تضع تعليم الأنثى في أولوية متأخرة عن الذكر علاوة على تزايد رقعة الفقر. ومن ناحية أخرى قصور مناهج التعليم فيما يتعلق بوضعية المرأة وحقوقها، إذ يغلب عليها الرؤية الذكورية التقليدية التي تعيد إنتاج النظرة التقليدية للمرأة وأدوارها ومسؤولياتها، ولا تسعى لتصحيح المفاهيم المتخلفة التي تتعارض مع مكانة المرأة ودورها التاريخي والمعاصر في صنع الحضارة.

ويكفي أن نعرف أن حضارتنا المصرية الفرعونية كانت تحترم عقل النساء وإبداعاتهن، وأن «سشات» هي إلهة للكتابة والمعرفة والإبداع، وكانت حامية المبدعات الكثيرات اللائي تركن لنا كنوزاً إبداعية من قصص / حكايات وقصائد ولوحات فنية ما زال التاريخ يحفظها في المعابد والجداريات وأوراق البردي.

ثانياً: إن دراسة وضع الفتاة في المجتمع المصري - باعتبارها الطرف الأضعف في المعادلة الاجتماعية- لن تصبح مجدية وجادة إلا إذا أخذت في اعتبارها جانبين شديدي الأهمية هما: الواقع الفعلي للمرأة الذي يجعل منها ذلك الطرف الضعيف، وصورة المرأة التي يتمّ ترويجها حتى أصبحت المرأة ذاتها حاملة لقناعات زائفة (رضوخ كل الفتيات لأوامر ورغبات شهريار رغم علمهن بالمصير المنتظر / القتل). حول نفسها وحول العالم جعلتها تقبل بتدني أوضاعها، كما لو كانت أمراً طبيعياً بل ومرغوباً!.

واقع المرأة في مصر

قد يبدو واقع المرأة في مصر شديد المرارة، غير أن الأكثر مرارة وخطورة منه هو تلك الصورة التي يكونها المجتمع ويتداولها أفراده حول وضع النساء ودورهن وخصائصهن. ومكمن الخطورة هنا أن المرأة ذاتها ليست بمنأى عن التأثر بهذه الصورة بل وتبنيها، وهو العائق الأساسي- في رأينا- لأي محاولة لتطوير وضع النساء في مصر حيث تأتي المانعة في هذه الحالة من المرأة نفسها، الأمر الذي يستدعي بذل جهود مضنية لتعديل تلك الصورة السلبية.

إن الثقافة السائدة في الريف المصري لا تعترف بدور للفتاة إلا بدورها كزوجة وربّة بيت. وهي إن سمحت لها بالتعليم والعمل فهذا من أجل تحسين فرصها في الزواج، وشريطة ألا يتعارض هذا مع دورها الأساسي في خدمة الزوج ورعاية الأبناء. وتظلّ الفتاة موضع رثاء من المجتمع إن تأخر بها سن الزواج، أو أنها لم تتزوج قط أو تزوجت ولم تنجب، أو تزوجت وأنجبت إناثاً فقط أو طلقت أو ترملت، بصرف النظر عمّا تكون قد حصلت عليه المرأة أو الفتاة من درجات جامعية، أو ما حققته من مكانة مهنية. أي أن مكانة المرأة في المجتمع المصري لا تتحقق إلا من خلال الرجل في ظلّ نظام للأسرة والزواج. لذا نجد أن الأسرة تحرص من خلال عملية التنشئة الاجتماعية على إعداد الفتاة منذ مراحل طفولتها المبكرة للقيام بالدور المنزلي، ويتمّ هذا في سياق متناقض تماماً، فبينما تنمي الأسرة لدى الفتاة منذ الصغر استعدادها لأداء دور الزوجة وربّة البيت، وتشجّع فيها إبراز أنوثتها لتكون الأنثى المرغوب فيها من الرجال، فهي في نفس الوقت تحرم عليها الاختلاط بالذكور، وتجرم سلوكها إلى حدّ التخلص منها بالقتل في بعض الأحيان، في حالة اكتشاف إقامتها لعلاقة عاطفية. أما التناقض الذي يحدث في تنشئة الفتيات والذي يقوم على تضخيم البعد الجنسي للمرأة (المرأة مجرّد أداة للجنس وللمتعة، ووعاء للإنجاب) مقابل القمع الاجتماعي والثقافي والتحريم الديني، فيوقع المرأة في حالة من الاستلاب الجنسي الذي هو أشدّ من الاستلاب الاقتصادي، وإن كانت العلاقة بينهما

وثيقة. فجسد المرأة المختزل إلى بعده الجنسي (مفهوم شهريار) هو عورة يجب أن تصان وتحمى، وهو قبل ذلك ملكية الأسرة ومن ورائها المجتمع، أسرة الأب في البداية، ثم أسرة الزوج فيما بعد، وفي النهاية فليس للمرأة ذاتها أي سلطة على جسدها!.

التابو

أما بشأن الخطاب الشعبي حول المرأة فيبدو للوهلة الأولى ملتزماً بل ومغالياً في تلك الحدود المفروضة من جانب الثقافة السائدة والفكر الديني. إلا أن الدراسة المتمعّنة لآليات إنتاج هذا الخطاب ومرجعياته تكشف عن أنه لا ينحاز بكامله إلى الخطاب السائد. لذا فقد جاء موقفه من المرأة متناقضاً ومراوحاً بين احترامها وتقديرها كزوجة وأم ورفيقة عمل مضن، وبين قهرها وإذلالها كمجرد أداة للمتعة وخدمة الزوج وتربية الأطفال.

ومن المهم هنا أن نشير إلى أن ذلك الجسم الاجتماعي المكوّن من طبقات وشرائح عدّة والذي نسميّه (الشعب) لم يتعرّض لنفس القهر الأيديولوجي بشكل متجانس ومن ثم تعددت أوجه استجاباته كمّاً وكيفاً. وكان للفوارق بين الريف والمدينة كأبنية فرعية داخل البناء الاجتماعي الكلي أثر هائل. فالطبقات الشعبية المدنية الأقرب بالطبع ولو مكانياً للمؤسسات الحاكمة المتمركزة في العاصمة والمدن، كانت معرضة بشكل مكثف للبث الأيديولوجي على كل أصعدته وفي كل الأجهزة (المدرسة، وسائل الإعلام، المساجد الكبرى التي تعمل كأجهزة أيديولوجية ضخمة مجهزة) فكان أن حوّلت تلك الأجهزة المرأة إلى تابو يحظر الحديث عنه إلا رمزاً وفي إطار الإدانة والاستعاذة. وأثمرت تلك الآليات الإقصائية في اهتزاز السيكولوجيا الجمعية الجماهيرية البرجوازية الصغيرة المدينية، فتفاقمت من ثم أشكال التنفيس الاجتماعي المرضية للاستلاب الجنسي، التي كان من الطبيعي أن تنفجر في وجه النساء (الشتائم الجنسية، الجريمة الجنسية، الشذوذ..). إلا أن الجماهير الشعبية في الريف والأحياء الشعبية في المدن أكثر انفلاتاً وتحرراً من سطوة المؤسسة الأيديولوجية علاوة على أنها لا تتقيد إلا قليلاً بالنص الديني المبثوث عبر أجهزة الإعلام. من هنا كان لعالم الحياة اليومية الشعبية خطاب خاص حول المرأة، يختلف عن الخطاب المؤسّسي الذي تتبناه الطبقة الوسطى الحضرية، وكذلك عن الخطاب الإسلامي المتشدّد. مع التأكيد على أن هذه الأشكال من الخطاب لا تنفصل بل تتبادل التأثير بشكل صريح أحياناً وضمني في أحيان أخرى.

وعلى الرغم مما يجري في الجنوب المصري من أشكال لقهر المرأة إلا أن هناك مساحة من النّدية تتعامل فيها المرأة مع الرجل خاصة أنها تمثل قوة عمل أساسية جنباً إلى جنب مع الرجل. إلا أنه لا يمكن القول إن الرؤية الشعبية والفلاحية للمرأة تختلف اختلافاً جذرياً عن رؤية الفئات الوسطى. فمن الطبيعي أن تتغلغل هذه الرؤية إلى الفئات الشعبية، فضلاً عن أن حالة القهر الاقتصادي والاجتماعي التي يعيشها أبناء الطبقات الشعبية تدفعهم إلى صبّ قهرهم على المرأة كحالة من التعويض أو «التماهي مع المتسلط». والحقيقة أن الموقف الشعبي من المرأة يظل متناقضاً، فمن ناحية يقدر المرأة (الزوجة – الأم –رفيقة العمل والكفاح)، ومن ناحية أخرى يوجّه إلى تلك المرأة إهاناته اليومية وقهره وتسلطه!.

شهريار العصر الحالي ما زال بأمسّ الحاجة إلى حكايات شهرزاد!

القهر

وبطبيعته التناقضية التي أشرنا إليها من قبل، يحمل الموروث الشعبي في وجهه الآخر الكثير من المضامين التي تقنن وتكرس قيماً ومعايير تدعو إلى قهر المرأة وتحجيم دورها وتحقير شأنها في الأسرة والمجتمع. ويبدو أول مظاهر تحقير المرأة والتقليل من شأنها في الأسرة في تفضيل إنجاب الذكور على الإناث، فإنجاب الذكر يدعو إلى الفرحة والابتهاج، ويكسب الأم قيمة، بينما يعمّ الحزن والأسى الأسرة عند ميلاد الأنثى وتشعر الأم بالبؤس، وخيبة الأمل وتنهال عليها عبارات التبكيت من الزوج وأهل الزوج.

ويبرز التناقض في الرؤية الشعبية بشدّة في الموقف من الزواج. فمن ناحية الزواج يعتبر سترة للبنت، فهو يزيح عن كاهل الأسرة عبئاً اقتصادياً واجتماعياً وهو تتويج لجهد بذل من أجل إعداد الفتاة وتأهيلها لدور الزوجة وربّة البيت. وتحضّ الكثير من الأمثلة الفتاة على الإقدام على الزواج بصرف النظر عن رأيها في الزوج ومدى تقبّلها له، أو رضاها عنه، وبصرف النظر أيضاً عن وجود أي تكافؤ بينهما. ويتبيّن هذا واضحاً في القصص/حكايات الشهرزادات، وفي مسألة مشاركة المرأة في اتخاذ القرارات الخاصة بالأسرة، وإن كان هذا يحدث جزئياً فهو يحدث في سرية وتكتم شديدين من قبل الزوج، حيث يسود الاعتقاد بأن استشارة الزوج للزوجة عند اتخاذ القرارات تنتقص من رجولة الزوج، فمفهوم الرجولة السائد في ثقافة المجتمع خاصة بين

أبناء الريف والطبقات الشعبية في الحضر يرتبط بقدرة الرجل على السيطرة على المرأة وإخضاعها جنسياً واجتماعياً وعائلياً وسياسياً. (وربما أدرك شهريار أنه فشل في السيطرة على زوجته وإخضاعها وإشباعها جنسياً مما آلت إليه في حضن عبدها الأسود الأكثر إنسانية وفحولة، مما دفع شهريار إلى مرض الفصام الذهاني، الذي حوله في الليالي إلى متعطش لدماء عذرية الفتيات ومتعطش في الصباحات لدماء حياتهن بالمجمل).

ثالثاً: على الرغم من أن مشكلة العنف في العلاقات الزوجية توجد في كافة الطبقات الاجتماعية، إلا أنها تكون أكثر انتشاراً بين الطبقات الفقيرة وغير المتعلمة في المجتمع[4]. ففي هذه الطبقة تكثر المشاكل الاقتصادية والاجتماعية ويحظى أفرادها بنصيب ضئيل من الثقافة والتعليم مما يؤدي إلى التصرّف الجاهل والعنيف.

والحقيقة أن العوامل الاجتماعية والاقتصادية التي تجعل من الفتاة طرفاً متدنياً على هذا النحو هي عوامل متعدّدة وكلها متقاربة من حيث أهميتها وتأثيرها. لكن يبقى العامل الاقتصادي وعامل الأمية هما العاملان الأكثر خطورة لما لهما من تأثير قوي على وضع المرأة داخل التوازنات الاجتماعية القائمة. فالفتاة في البناء الأسري تعاني أضعاف ما يعانيه الولد من فقر وقهر اجتماعي، فضلاً عن أن الفتيات يعانين قهراً مزدوجاً بسبب ارتفاع معدلات الأمية بينهن، فالذكر بحكم تواجده في المجال العام أكثر انفتاحاً على التجربة الاجتماعية بما يمكنه من التعويض نسبياً عن قصوره التعليمي، لكن المرأة بتواجدها داخل حدود الأسرة تصبح أسيرة الجهل وانعدام الخبرة في المجال الاجتماعي، باستثناء المنفتحات منهن على العالم خارج البناء الأسري الضيق وهن قليلات.

في الثقافة الشعبية على الرجل أن يخضع المرأة جنسياً وعائلياً وسياسياً

رابعاً وأخيراً: لا شك في أن الصورة مأساوية وقاتمة، لكن البشر لا يموتون بسهولة فقدرتهم على المقاومة والبقاء لا تصدق. ففي مواجهة القهر والتسلط ابتدعت المرأة المصرية الكثير والكثير من أنماط المقاومة اليومية التي مكنتها من انتزاع قدر من حريتها. فضلاً عن ذلك فإنه لا يمكن اعتبار تلك الصورة القاتمة لوضع المرأة سائدة في المجتمع المصري ككل، ولا على امتداد تاريخه فهي في الأول والآخر مرهونة بقدرة المرأة ذاتها على المقاومة وعلى وعيها بإمكانية التغيير. ولعل قصص/ حكايات الشهرزادات تقدّم نمطاً متقدماً من الوعي النسوي، فها هنّ الشهرزادات يتصدّين لمؤسسة مستقرة من القيم والعادات تحتاج شجاعة هائلة لمواجهتها.

وإن كانت شهرزاد قد قدّمت نفسها فداءً لبنات جنسها متحدّية الموت ومؤجّلة قرار إعدامها عن طريق الحكاية، فإنها لم تكن طوال الألف ليلة وليلة امرأة واحدة بل كانت ألف امرأة وامرأة، في كل قصة كانت تنتزع من شخصية شهريار بعضاً من تحدّيه لبني جنسها، وتضع مكانه بعضاً من تحدّيها لبني جنسه، وإن رأينا تحوّل شهريار بعد حكاياتها من قاتل إلى سامع متشوّق عارف ومن موجود بالقوة إلى موجود بالفعل، فإن الشهريارات المعاصرين ما زالوا محكومين بتنميط وعيهم تاريخياً واجتماعياً وثقافياً ودينياً، وما زالوا في أمس الحاجة إلى حكايا شهرزادات لتفتح لهم أبواب المعرفة والوعي والإدراك، إن شهرزاد استطاعت أن تعيد بناء المدينة الشهريارية وأن تسترجع للأنثى موقعاً آخر يتجاوز الخطيئة، فغدت بحق شخصية أسطورية ألهمت النساء في كل مكان وزمان وأتاحت لنا هنا- عبر كل الحواجز والأطر والمسافات فرصة أن نسمع صوت البنات.

الأعمال الفنية: فؤاد الفتيح - اليمن

هوامش:

1 / عبد الرحمن بن الجوزي الخليل، أحكام النساء (طبعة القاهرة، دار الكتاب المحمدي صفحة 62 -95)

2 / نفس المصدر، ص70

3 / زهير حطب، تطور بني الأسرة والجذور التاريخية والاجتماعية لقضاياها المعاصرة، بيروت، معهد الإنماء العربى، 1976، ص 45

4 / نادية رمسيس (إشراف)، حياة المرأة وصحتها، سيناء للنشر، القاهرة، 1991، ص 283

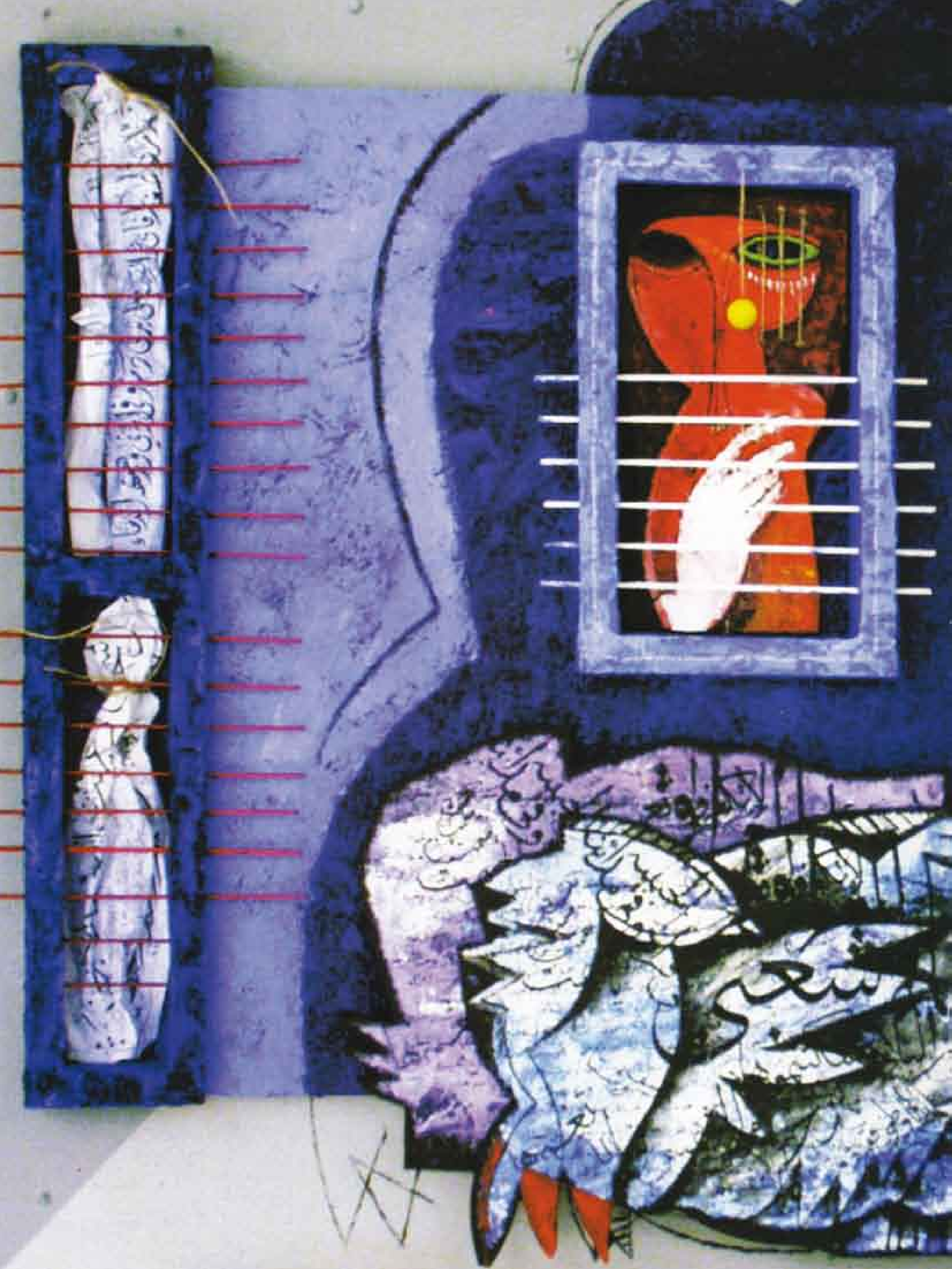
كتابة بلا حدود!

عن خروج المرأة من الخزانة الضيّقة التي حُشرت فيها

د. شيرين أبو النجا
كاتبة من مصر

يقول أبي: «إن الله عندما خلق الأرض وما عليها فصل بين النساء والرجال، وشق بحراً بكامله بين النصارى والمسلمين، ذلك بأن النظام والانسجام لا يتحققان إلا إذا احترمت كل فئة حدودها، وكل خرق يؤدي بالضرورة إلى الفوضى والشقاء. غير أن النساء كن مشغولات باختراق الحدود، مهووسات بالعالم الموجود خارج الأسوار، يتوهمن أنفسهن طيلة النهار متجولات في طرق خيالية. وخلال تلك الفترة كان النصارى يجتازون البحر تباعاً زارعين الموت والفوضى» (فاطمة المرنيسي، نساء على أجنحة الحلم).

في ذلك الحين كان المغرب لا يزال يرزح تحت نير الاستعمار. ولكن يبدو أن الأمر لم يتغير كثيراً، فما زلنا مغرمين بالحدود والتقسيم والتصنيف، نطمئن عندما نرى عنواناً يندرج أسفله ما نريده، لنتمكن في النهاية من رصد سمات مشتركة لجنس أدبي أو لجيل معيّن. في الجامعة أيضاً يطلبون مني أن أحدّد التخصّص وألا أحيد عنه، فإذا كنت قد حصلت على الدكتوراه في الشعر لا يجوز أن أنتهك الحدود وأدرس الرواية. وإذا كانت المرأة تكتب فما تقدّمه لا يسمّى إلا «كتابة نسائية» بغض النظر عن خواء هذا المصطلح من أية دلالة.



حافظ التاريخ العربي دائماً على تلك الحدود التي اختلفت أشكالها، وصلتنا أخبار المحاربين والأبطال والملوك والشعراء، وسقطت سهواً أشياء بسيطة: الفقراء والنساء، فكان لا بد أن تبدأ الأبحاث المكثفة التي ترصد أسماء أخرى كثيرة بجانب الخنساء، فقيهات، محاربات، كاتبات، ملكات، مغنيات، عالمات وطبيبات. وكان بالتالي لا بد لكل نظرية أو حتى ورقة في مؤتمر تتناول الكتابة النسوية أن توجد لنفسها أصلاً وفصلاً وتاريخاً وجذوراً وبداية تستمدّ منها مشروعية الوجود.

لذلك لم يكن غريباً أن تتناول رواية «الباب المفتوح» للراحلة لطيفة الزيات والتي ظهرت عام 1966 الصراع بين الحدود، بين تواجدها كامرأة في العام والقيود المفروضة عليها في الخاص ليتضافر كل ذلك مع الاستعمار الإنكليزي الذي يتحوّل إلى سند آخر يدعم القيود على النساء، كما أوضحت مليكة المقدّم في «المهاجرون الأبديون»، حيث كان الاحتلال الفرنسي ذريعة لتشديد القيود على النساء. تساهم هذه الحدود في إشعال صراع على «الوجود» الذي تحوّله سياسات المجتمع إلى الشكل المناقض:«الغياب». كان أحد أشكال إعادة التواجد الكتابة، وكان الحلّ السريع لهذه المحاولة هو جمع هذه الكتابات وحفظها في خزانة حملت لافتة «كتابة المرأة» أو «أدب المرأة» وفي أحسن الأحوال «الكتابة النسائية». خزانة ضيّقة تبطن ولا تظهر، تصنّف وتقسم وترسم حدوداً تمنع الفتنة.

وصلتنا من التاريخ أخبار الملوك والأبطال والشعراء وسقطت سهواً أخبار النساء والفقراء!

انعكست هذه الحدود على المشهد النقدي مباشرة، فكان في البدايات هناك الاحتفاء والاحتفال بأي كتابة نسائية بغض النظر عن جودة العمل ومستواه الفني، وهو ما أثار حفيظة الكتاب وأغرى العديد من المؤسسات الغربية بترجمة العديد من تلك الأعمال التي كان بعضها ليس إلا مزج ما يقترب من الخواطر مع خطاب يتناول الجسد بشكل صادم لم يعتده المجتمع العربي من قبل. وهكذا ولدت الكتابة النسائية طفلاً منبوذاً. كان الناقد الذي يحتفي بمثل تلك الأعمال يرى أنه من الواجب أن «يشجع» تلك الكتابة وأن يربت على كتفها بحنان. وقد أنجزت الشاعرة والباحثة ظبية خميس بحثاً حصرت فيه الأوصاف النقدية التي تستخدم للحديث عن تلك الكتابات فهي على سبيل المثال لطيفة، رقيقة، حنونة، ناعمة، هامسة، أنثوية بحق، تموج بالمشاعر الجياشة، إلى آخره من تلك الصفات التي لا يمكن أن نسمعها عندما يتعرّض الناقد للحديث عن عمل لأديب مبدع. ولتكتمل الصورة النمطية لهذا النوع من الكتابة سادت فكرة أن المرأة دائماً ما تخوض في «هموم الذات الأنثوية»، أما الرجل فهو بالطبع يخوض في هموم المجتمع وما يؤرقه من سياسات فاسدة، وبذلك تمّ تكريس الفصل بين كتابة المرأة وكتابة الرجل عبر الخطاب النقدي الذي عاد ليصرخ الآن مرة أخرى بأن كتابة المرأة ليست منفصلة عن المجتمع. كان من الطبيعي إذن أن ترفض الكاتبات هذا المصطلح الذي أصبح سيئ السمعة بشكل أو بآخر وقد أوضحت الباحثة رشيدة بنمسعود خلفية هذا الرفض في كتابها «المرأة والكتابة».

انتهاك الحدود

كيف نعبر الحدود التي تفصل بين أدب المرأة والأدب؟ كيف يمكن للسؤال النقدي أن يتجاوز الأسلاك الشائكة التي صنعها بنفسه في البداية والتي تضع أدب المرأة في خانة ضيقة وتؤشر عليها في محاولات دائمة لإيجاد سمات مشتركة أو حتى أي جماليات متميّزة. ليس من الصالح الأدبي الاحتفاء بهذه المنطقة المسورة، لأن الفصل يعرض نفسه بكافة الأشكال في الخطاب الديني والمجتمعي، ولا يمكن أن يتبعهما الخطاب النقدي. كيف يصيغ النقد رؤية للنص النسوي تجعله عابرا للحدود النقدية؟

أولاً: «أدب المرأة» كمصطلح إشكالي

لنعيد النظر في هذا المصطلح الذي لا يحوي أية دلالة سوى تلك المرتبطة بجنس بيولوجي بحت تماماً مثل كلمة «الرجل». ساهمت العديد من الأدبيات في إضفاء دلالات على هذا المصطلح عبر إطلاق جمل يقينية حاسمة تشبه لغة البيانات السياسية من قبيل: المرأة مقهورة، المرأة مقموعة (وهو ما يكرّس المرأة الضحية في تجاهل تام لكل استراتيجيات التكيّف وآليات المقاومة التاريخية واليومية)، وهناك الحديث عن وضع المرأة وقضايا المرأة وأخيراً «أدب المرأة».

لنفكر في الأمر بشكل مدرسي قليلاً: بالتأكيد هناك اختلاف بين نساء علوية صبح اللبنانية في روايتها «مريم الحكايا» وبين نساء حنان الشيخ اللبنانية أيضاً في رواية «مسك الغزال». كما أن الاختلاف واضح بين امرأة ليلى أبو زيد المغربية في رواية «عام الفيل» وبين امرأة سلوى بكر المصرية في «كل هذا الصوت الجميل». ويتضح الاختلاف المعرفي والأنطولوجي في سردية «الخباء» لميرال الطحاوي و«المهاجرون الأبديون» لمليكة المقدّم. إذا أشرنا لكل هذه الأعمال بمصطلح «أدب المرأة» فإننا نلغي بمنتهى البساطة عامل الطبقة والمكان والظرف السياسي والمؤشر الاقتصادي. فامرأة مرحلة ما بعد الاستقلال المغربية في «عام الفيل» لا تشبه نظيرتها المصرية في «الباب المفتوح». ففي رواية «عام الفيل» لعبت الطبقة الدور الرئيسي في صناعة الأحداث ولم يكن مصير تلك المرأة مشابهاً لمصير امرأة صبيحة خمير التونسية في رواية «غداً يأتي المستقبل»، يمكن أن

ثمّة خزانة تحفظ فيها كتابات النساء اسمها «أدب المرأة»!

نطرح الأمثلة إلى ما لا نهاية لنؤكد على أهمية العديد من العوامل التي يتمّ إغفالها عبر اختزال الأمر كله في عامل الجنس البيولوجي.

ثانياً: موقع الذات

إذا اتفقنا أن الرواية النسوية تموضع الذات في علاقتها بالطبقة والنوع والتاريخ، فهذا يعني أنها تنتج مفاهيم مغايرة وبديلة للذات المتعارف عليها، تلك الذات المتماسكة الكاملة العارفة التي تنتج الإبستمولوجيا الخاصة بها في تسلسل زمني مرتب لا يحوي فجوات أو ثغرات. إنها الذات التي تطرح قصتها كاملة غير منقوصة، متعمدة التعتيم على الفجوات والانقطاعات التي تعكس المسيرة الحقيقية للذات المتشرذمة بالضرورة. تؤكد شاري بنستوك في مقالها الشهير أن هذا يرجع إلى يقين الكاتب من سلطته على النص وقدرته على السيطرة عليه وتقول:«ليس غريباً أن الذين يتمسّكون بهذه الفكرة هم الذين يمثلون السلطة في ظلّ القانون الرمزي وليس غريباً أن الذين يسائلون هذه السلطة هم الخاضعون لها...النساء». الرواية النسوية لا تدمر الذات ولكنها تضعها في سياق، بمعنى أنها تعترف بأيديولوجية الذات في علاقتها بالسياق ومن هنا يتم إنتاج بدائل. الذات النسوية لا تلتزم بهذا الثبات بل هي توظف فضاء النص للمراجعة والتفاوض مع كل الثوابت، وهو ما يخلخل هيمنة ذات أبوية استمدّت قوّتها من أعراف وتقاليد وتضامن دائم من القارئ. ويتجلى هذا أكثر ما يتجلى في تقنية البوليفونية، أي تعدّد الأصوات في النص مما يدفع القارئ إلى إعادة النظر في الرؤية الأحادية. إنها الرغبة في إزاحة الحدود وخلق مساحات استيعاب مغايرة، كما تقول الناقدة النسوية السوداء تيريزا دي لوريتيس:«إن الفاعل يشتبك في السرد مع مواقع ذوات أخرى ومع الرغبة»، هو إذن ليس فناً من أجل الترف أو «الفضفضة» بمقدار ما هو تعبير عن رغبة دفينة في هدم الحواجز واختراق الحدود الأبوية الصارمة.

أحد أشكال التفاوض مع الذات الأبوية المهيمنة إعادة قراءة التاريخ مثلما فعلت رضوى عاشور في ثلاثية «غرناطة» وأتاحت لسليمة فرصة إعادة قراءة ثقافة بأكملها، والقراءة هنا كانت بالمعنى الحرفي والمجازي. وبشكل مختلف قليلاً وعبر استخدام تقنية العثور على صندوق يحوي مفردات التاريخ قامت أهداف سويف في «خارطة الحب» بإعادة قراءة التاريخ، ومثلها فعلت سلوى بكر في «كوكو سودان كباشي». لم تهمل بثينة خضر مكي السودانية تاريخ النهر وساكنيه أيضاً في «صهيل النهر». قد تكون العائلة بكل ثقافتها وسياساتها هي الدافع الأول لإعادة النظر في كل الثوابت مثلما فعلت منصورة عز الدين في «متاهة مريم» وحنان الشيخ في «حكايتي شرح يطول» وآسيا جبار في «أخت شهرزاد» والعديد من الروايات الأخرى التي اتخذت من العائلة والقبيلة- كما في «الخباء»- مرتكزاً لإعادة التفاوض مع ثقافة اعتنقت فكرة «لا تعلّموا بناتكم الكتابة».أنتجت هذه الروايات ذاتاً إما متمرّدة أو متفاوضة أو حتى منتقمة من العائلة مثلما ظهر في «العربة الذهبية لا تصعد إلى السماء»، وذلك في محاولة لنحت مساحات أخرى مغايرة لما هو مهيمن. لم تتجاهل الرواية النسوية موقع الذات في الحروب والانتفاضة ومراحل ما بعد الاستقلال، فقد كان الخطاب القومي التحرري دائماً ما يخذل النساء بل ويهمش وجودهن ويبدأ بتصفية كل حساباته معهن. وبالطبع تمثل رواية «عام الفيل» قمة هذا الغبن، وتعدّدت أشكال الخذلان في «مريم الحكايا» والتي لخّصتها ابتسام، المناضلة السابقة، في قولها: «هل رأنا المناضلون مومسات مستوردات في علب ثورية جاهزة...؟ هل حين ينهزم الإنسان، ينهزم في السياسة والحب وفي كل الأحلام؟ لماذا نحن النساء صدقنا ثم انكسرنا ونحن نحاول أن نكتشف مساحات أخرى وفضاءات جديدة لأحلامنا وأجسادنا ومشاعرنا؟ هل حصدنا خيبات مضاعفة عن خيبات الرجال، الذين صدقنا أنهم متحرّرون ويريدون الحرية لنا ولهم، وهم في الحقيقة لم يكونوا سوى ... نماذج كاريكاتورية لهارون الرشيد الثوري؟» (ص 80)، وهناك «أروقة الذاكرة» لهيفاء زنكنة حيث يتعمّد الجلاد أن ينتهك جسد المرأة لإشعارها بالعار، و«سيرة الرماد» لخديجة مروازي، و«الغلامة» لعالية ممدوح. وقد جاءت قمة الخذلان في رواية «تاء الخجل» لفضيلة الفاروق حيث تحولت النساء إلى حلبة الصراع بين السلطة وبين جبهة الإنقاذ الاسلامية، ظهر استغلال كل أطراف الصراع لجنس المرأة البيولوجي، حتى العائلة التي تقرر دائماً التخلي عن النساء بسبب انتهاك الجزء البيولوجي الذي تختزل فيه النساء.

عندما يكتب النقاد عن كتابة نسائية يقولون حسب ظبية خميس: لطيفة، رقيقة، حنونة، ناعمة، هامسة...

ثالثاً: الأرضية المعرفية التي تنبع منها الرواية النسوية

كيف يسافر النص النسوي ليعبر الحدود ويتضامن ويتواصل ويتصل دون أن يهجر المحلي والآني؟ كيف يحدّد اختلافه على أساس مغاير لفكرة البيولوجي؟ هل هو الموقع الجغرافي أم هي اللحظة التاريخية؟ كيف يكتب «في» و«ضد» المحلي؟ يعبر النص النسوي الحدود موظفاً آنية ومادية الصراع، بمعنى أنه يقيم إقامة متصلاً بين الشخصي والعام. وهو المتصل الذي يخلخل الرؤية الثابتة السائدة وينتج مواقع متعدّدة ومتنوعة للصوت السردي. فامرأة «عام الفيل» تتماثل مع امرأة «المحبوبة» لتوني موريسون وامرأة «اللون القرمزي» لأليس ووكر، فمعاناة ما بعد الاستقلال أو انهيار الأحلام ما بعد التحرر هي العامل الذي يضمن للذات النسوية استمرارية مستمدة من مواقع مختلفة، استمرارية تستمد مصداقيتها من توحد الصراع وليس من اللون مثلاً. أما امرأة «أطياف» لرضوى عاشور فقد تماثلت مع امرأة «الفصل الأخير» لليلى أبو زيد في مواجهة فساد استشرى وانتشر في ثنايا المجتمع. إنها الاستمرارية التي تخلق مجتمعات متخيلة على غرار مجتمع بندكت أندرسون.
هذا الصراع ضد الأبنية والأنظمة المستغلة هو الذي يحدّد التشابه والتضامن في النص النسوي، فقد سافرت فتاة «الرواية» لنوال السعداوي من مصر إلى إسبانيا لتدرك أنها تصارع نظاماً أبوياً مستغلاً بأكمله في كل مكان، أما نساء فاطمة المرنيسي في «نساء على أجنحة الحلم» فقد وجدن في اسمهان المهمشة ضالتهن وأحلامهن أكثر من أم كلثوم. تشابهت أسماء هاشم في «المؤشر عند نقطة الصفر» نفس الشيء عندما روت مأساة فتاة من جنوب مصر منعتها الأعراف والتقاليد من الحب خارج القبيلة مع البنغالية مونيكا علي في رواية «بريك لين» التي تشرّدت فيها الأخت لأنها أحبّت من خارج القبيلة. حتى كارول شيلدز الكندية في روايتها «إلا إذا» وجدت ما يصل بين ابنة الراوية التي هجرت المنزل لتجلس على الرصيف ترفع لافتة مكتوباً عليها «الإحسان» وبين المرأة السعودية التي أشعلت النار في نفسها. هكذا تتغيّر المواقع وتتعدّد وتتشكل بفعل عدّة عوامل مما يمكن النص النسوي من تجاوز موقع جغرافي ينهل منه خبرته ليتواصل مع خبرات أخرى مغايرة سياسياً وجغرافياً، وبهذا تتحكم سياسات الجيوبوليتيكس في الصوت السردي وتأخذه بعيداً عن المفهوم البيولوجي. الأمر ليس مقتصراً على ثنائية قامع ومقموع، فأشكال القوى والهيمنة متعدّدة وهي تتقاطع لتموضع النساء بشكل مختلف على مدار التاريخ، وهي في الوقت ذاته تصرّ على فاعليتهن المعارضة، وهو ما يعني أن الطبقة واللون والجنس والنوع لا تؤدي إلى نفس النتائج في نفس المكان. ومن هنا يصبح النضال

السياسي في انطلاقه من المحلي والشخصي هو السمة المؤكدة التي تضفي على النص نسويته، على هذا الأساس تشابهت نساء حنان الشيخ في «إنها لندن يا عزيزي» ونساء عالية ممدوح في «المحبوبات». والأمر لا يقتصر على الأدب فقط بل إن هذا التواصل هو ما حكت عنه سهى بشارة في سيرتها الذاتية «مقاومة» حين تواصلت الشيوعية والإسلامية على أرضية النضال المشترك ضد الصهيوني.

رابعاً: تقنيات عبور الحدود

في شهادة لها نشرت بمجلة «مشارف»، تقول الكاتبة الكردية هيفاء زنكنة:«أتوق إلى كتابة تختفي فيها الحدود الفاصلة ما بين نمط أدبي وآخر. فضاء تلتقي فيه الأجناس الأدبية، بلا خطاب سياسي مباشر أو إلقاء للمواعظ أو إطلاق للأحكام الأخلاقية على الآخرين».

إن الرغبة في إزالة الحدود الفاصلة بين الأنواع الأدبية هي رغبة في إزالة العلاقة المتوترة بين النوع الأدبي والجندر التي تحدث عنها دريدا حين قال: إن النوع يتضمّن «معنى الاختلاف الجنسوي بين الذكر والأنثى، بين النوع الأدبي والنوع الجنسي». عبر انتهاك النوع توسع الكاتبة من الفضاء المتاح لها، فماذا يمكن أن نسمي النص الذي كتبته رشا الأمير بعنوان «يوم الدين»، هل هو رواية كما يشير الغلاف؟، وكيف نفسر التحليل الأدبي لشعر المتنبي الذي يموج به النص؟ وماذا عن أحلام مستغانمي التي كتبت عن الكتابة في «فوضى الحواس»؟، وماذا عن ميرال الطحاوي التي جعلت من الخباء أرشيفاً لثقافة بدوية كاملة؟، وماذا عن رجاء عالم التي قالت كل ما تريده في الهامش دون أن تقوله في المتن في رواية «حبي»؟ وماذا عن «تقارير السيدة راء» لرضوى عاشور، هل هي رواية أم سيرة حياتية؟ لقد استوعبت الكاتبات معنى مقولة دريدا حين أكد أن مقاربة النوع تعني نهايته، ففتحن النص على مصراعيه لكل الأنواع، منتهكات بذلك كل الحدود التي تحدّد استجابة المتلقي وتستبعد أية ردود فعل غير مرغوب فيها. تنتشر الذات النسوية في جنبات النص مفسحة مكاناً لأصوات أخرى ونصوص سابقة، وبذلك تطرح نفسها كنوع أدبي يستعصي على التصنيف، نوع أدبي يكتب ويقرأ العالم من خلال رؤية تستوعب ما قد يبدو متناقضاً أو متشظياً أو ملغياً من الذاكرة، نوع أدبي لا يدلّ على شيء ولكنه يدلّ على نفسه ويشير إليها عبر اللغة. هي نصوص كتابة كما يقول رولان بارت وليست استكتاباً. اللغة فيها غاية، ليست وسيطاً تعبيرياً بل هي في حدّ ذاتها فعل لازم غير متعدٍّ، هي الفعل المتمرّد نفسه الذي يسائل خطاب تصنيف الأنواع ويهدم الحدود عبر امتصاص نصوص مختلفة. ولذلك ليس غريباً أن نجد الكاتبة تكتب عن نفسها ككاتبة، كما فعلت رضوى عاشور في «أطياف» وفضيلة الفاروق في «تاء الخجل» ونوال السعداوي في «الرواية» وعلوية صبح في «مريم الحكايا» وسحر الموجي في «دارية» وليلى الجهني في «فردوس اليباب» وسمية رمضان في «أوراق النرجس».

هناك انتهاك مستمر منذ أواخر القرن الماضي لحدود الجنس الأدبي

أخيراً: السؤال النقدي

لا يقلّل التواجد الأدبي لذات أنثوية أدبية عابرة للحدود من حدّة الخطاب النقدي الذي يحمل في ثناياه الاتهام بالعمالة والتبعية، فهو خطاب مغرم بالانحراف دائماً عن جوهر الموضوع، عن النص وأدبيته، عن تفكيكه وقراءته. هو خطاب لا يرى سوى أن النص الأنثوي هو إلهاء عن محاربة الإمبريالية والنضال من أجل إلغاء الطبقية، خطاب لم نسمعه حينما كتب نجيب محفوظ «بداية ونهاية» أو حينما صدرت «أصوات» لسليمان فياض. وهما روايتان تموجان بعالم النساء وتقومان عليه.

ورغم أن كل هذه النصوص التي ذكرت كأمثلة وغيرها تقدّم ذاتاً نسوية جديدة على مستوى فاعليتها واشتباكها مع ذوات أخرى، وعلى مستوى مفهوم الحرية - ذاك المفهوم الذي تغيّر كثيراً منذ أواخر القرن الماضي وتغيّر معه مفهوما الأنوثة والذكورة - وعلى مستوى الانتهاك المستمر لحدود الجنس الأدبي، وعلى مستوى إعادة قراءة التاريخي والسياسي، إلا أن الخطاب النقدي المشتبك مع هذه النصوص لا يزال محتفظاً بحدوده الصارمة التي لم تعد ملائمة للحيّز الأدبي الذي تشكل فيه هذه النصوص جزءاً لا يستهان به، يتفاعل مع القارىء ويؤثر فيه ويتأثر به.

الأعمال الفنية:إبراهيم بو سعد - البحرين

اللغة المستعارة

قلّة من النساء يكتبن وفق قاموسهن الخاص

سلوى بكر
كاتبة من مصر

كتب الأديب الروسي رسول حمزاتوف ذات مرة يقول: «إن الإنسان لا يمكن أن يقاتل إلا من أجل امرأة جميلة يحبها، أو من أجل الوطن».

إن القارئ لنص من هذا النوع يمكن أن يحدد هويته على الفور، ويستطيع أن يجزم بأنه نص لا يمكن أن تكتبه امرأة بأي حال من الأحوال، فالمرأة لا تقاتل من أجل رجل تحبّه، بل تقاتل لأجل الحب ذاته، ولدوافع عديدة أخرى تتعلق بكينونتها، ارتكازاً إلى طبيعة وجودها الاجتماعي.

إن هوية أي نص تتحدّد بجملة من الشروط، تكمن داخل النص ذاته وتمنحه ملامحه الخاصة، فعوالم النص، ولغته وتقنيات وطرائق السرد به، ثم الخطابات المفرزة ضمن سياقاته، كل هذا، هو المُشَكِّل والمحدد الأساسي لملامح أي نص أدبي، والمفصح عن هويته. لقد أدّى تقسيم العمل الاجتماعي منذ عصور تاريخية سحيقة، بين الرجل والمرأة إلى خلق عوالم متباينة بينهما، زادت تعقيداً مع تطور الأنماط الانتاجية وبلوغها مراحل أعلى، فدور المرأة ومهامها في النسل والإنجاب وما يرتبط بهما من وظائف اجتماعية، أنشأ عوالم خاصة بها تختلف عن عوالم الرجل الذي تخصص في أدوار اجتماعية أخرى، وقد تبدى هذا الاختلاف في كتابات النساء والرجال، وتجلى بوضوح منذ أن شرعت المرأة في الاقتراب من الأدب.

فالخنساء ترثي صخراً أخاها، بينما يصف امرؤ القيس رحلة صيد، وروايات مثل «موبي ديك» لميلفيل أو «العجوز والبحر» لهيمنجواي أو «الفراشة» لهنري شاريير، هي نصوص ذكورية بامتياز، نظراً لطبيعة عوالمها، غير أن عادة النظر في تقسيم العمل الاجتماعي، وهو ما جرى مؤخراً بحكم الثورة التكنولوجية، وهيمنة الميكنة والتطور العلمي الهائل، أدّى إلى دخول المرأة إلى مجالات عمل أبعد من عملها داخل مؤسسة المنزل والزواج، مما خلق لها عوالم مختلفة، جعلها تتبدّى في كتاباتها الأدبية بطريقة أو بأخرى، فكتابات أغاثا كريستي، وأعمال من نوع هاري بوتر، بل وحتى عمل أدبي كالبشموري، لكاتبة هذه السطور، لهو تجل، للتحولات المجتمعية وحركة التطور في تقسيم العمل الاجتماعي بين الرجل والمرأة، وانعكاساته في الكتابة الأدبية وتشكيل هوية النص.

تستخدم المرأة عادةً، ومنذ انشغالها بكتابة النصوص الأدبية قاموساً لغوياً، أسسه الرجل وراكمه عبر تاريخ ممتدّ، فالمرأة ظلت زمناً تستعير لغة الرجل في الكتابة الأدبية، حتى عندما تصف ذاتها الأنثوية أو ذواتاً أنثوية أخرى غيرها، فهي الأرض، الوردة، التفاحة أو ربّة الصون والعفاف، وتتمدّد عبر كتابات نسائية كُتبت منذ نهايات القرن التاسع عشر وحتى الآن، مفردات ومصطلحات القاموس المُعد من منظور ذكوري واسع هو حصيلة كتابة أدبية للرجل امتدت على مدى قرون طويلة.

وبهذا المعنى فإن لغة النص في هذه الحالة قد تؤدي إلى التباس في هويته، وتفقد نص المرأة الأدبي بعضاً من مصداقيته في كثير من الأحيان، وقلة من النساء الكاتبات يكتبن نصاً أدبياً وفقاً لقاموسهن الخاص، ولعل ايزابيل الليندي الكاتبة التشيلية هي حالة مُثلى لامرأة تخلق قاموسها الأدبي عند الكتابة، أو على الأقل فهي تجتهد لإيجاد قاموس أدبي مغاير، فإذا كان الرجل يصف نهدي المرأة بأنواع من الفواكه كالبرتقال أو الرمان فهي تصف خصيتي الرجل بحبتي التين الجافتين!.

لوحة شعورية

وتظلّ اللوحة الشعورية – إن جاز التعبير – هي ملمح أساسي من ملامح النص النسائي (على الأقل في الأدب العربي)، فإذا كان تيار اللاشعور قد ساد حيناً في الرواية الفرنسية لدى ناتالي ساروت، وآلان روب جرييه، فإن الحالة الشعورية المؤطرة للحدث، هي سمة واضحة في الكتابة النسائية، تتبدى من خلالها إحدى تقنيات أساسية لهذه الكتابة، إن الاهتمام بتفاصيل اللوحة الشعورية هو الأساس هنا، وليست تفاصيل المكان مثلاً، أو تفاصيل العلاقات الإنسانية بين شخوص النص وعوالمها والتي تتبدّى على نطاق واسع في كتابات أدبية لكثير من الرجال، وربما ما يَسِمّ البعض به كتابات النساء من وصفية صارخة، إنما يكون المقصود به وصفية الحالات الشعورية للشخصيات المتداولة داخل النص، وتعبّر كتابات غادة السمان، ليلى بعلبكي، عالية ممدوح، أحلام مستغانمي، اعتدال عثمان، حنان الشيخ وغيرهن بامتياز عن اللوحة الشعورية هذه، كتقنية أساسية تُلمّح النص الأدبي بملمح نوعي خاص.

وترتبط اللوحة الشعورية ارتباطاً وثيقاً بمسألة الضمير المحوري السارد للنص، كتقنية مميزة لنص نوعي نسائي مختلف، فهذا الضمير المحوري الأنثوي عادة هو الذي يرتب السرد ويوظفه على مدى امتداد طاولة النص، إنه ضمير لا يسمح بعرض إلا ما يرتبط به ويعبر عن هواجسه ورؤآه، انه يرفض الحيادية والموضوعية، فالعالم هو الأنا، والأنا هي العالم. إن سنوات طويلة ممتدّ ة من الإبعاد والستعباد للمرأة في الحياة اليومية، والاستبعاد من الكتابة الأدبية، ربما تفسر ميل النساء لتقنية السرد عبر الأنا، إنها تأكيد على أن الأنا كانت موجودة منذ أن كانت الحياة، وأن لديها تراكماً تاريخياً من الخبرة الانسانية التي آن الأوان للتعبير عنها واستخراجها من مكامنها العميقة عبر هذه الأنا.

تنتج عوالم النص المُشكلة لهوية مغايرة قائمة على أساس النوع/الجنس، بالضرورة جملة من الخطابات الساعية إلى إعادة النظر في المنظومة القيمية القديمة، والناتجة عن تقسيم العمل الاجتماعي القديم، وتطرح جُملة من الإشكاليات الخاصة بذلك، معيدة النظر في وضعية المتون والهوامش المتعلقة بذلك التقسيم المشار إليه، بل إن بعضها يحاول أن يستشكل مفهوم الذكورة والأنوثة ذاته ويضعه في دائرة التساؤل، ساعياً لإيجاد إجابات جديدة له، ونصوص سحر خليفة يمكن أن تعبر عن جانب من ذلك بامتياز حتى اعتباراً من بدء عناوينها مثل عنوان روايتها الأولى «لم نعد جواري لكم».

إن تنوع الخطابات المنتجة داخل النص الأدبي، إنما هو إثراء له، لكن قد يكون التركيز على خطاب واحد – وهذا ما يلاحظ على معظم النصوص النسائية – لا يقلل من أهمية هذا الخطاب، وعموماً فإن تشاكل عوالم الرجل والمرأة في ظلّ عصر جديد مضطرب ربما يفسح المجال لنصوص أدبية تبهت فيها الخطوط المشكلة لملامح قائمة على أساس نوعي/ جنسي.

العمل الفني: آدم حنين - مصر

جسد واحد

كمـــال اللغة في ذوبـــان التجنيس

«المكـان إذا لم يُؤنَّث لا يُعَوَّل عليه»

ابن عربي

د. محمد عبد الوكيل جازم
كاتب من اليمن

ثمة حكاية يمنية تتحدّث عن أم أرملة تسأل ابنها كلما عاد من خارج المنزل سؤالاً واحداً لا تنتقل إلى غيره مطلقاً ومفاده: ماذا يقول الناس في السوق؟

وفي كل مرة يغير الابن المنهك من مشقة العودة إجابته فيقول أحياناً يقولون: هذا الموسم جاف شحيح، ويقول أحياناً: ارتفع سعر الماشية والقمح، ويقول ثالثاً: لا يقولون شيئاً. وفي واحدة من المرات طفح كيله فقال لها: يقولون في السوق إن العجائز سيتزوجن من شباب والشابات سيتزوجن من عجائز وقد تقدّم لك عريس يريدك غداً عروساً. فرحت الأم وفي الغد أخذها معه وبدلاً من المرور على الطريق المعتاد ذهب بها عبر طريق وعرة إلى جبال بعيدة، وهناك قال لها انتظريني حتى أعود، لكنه ذهب ولم يعد. السؤال الآن لماذا يختبئ كل من الأم والابن خلف هذه الحكاية؟ أليس من أجل كسر السور الحجري الذي يفصل بينهما؟، ماذا يعني شجن «الأم- المرأة» إلى السوق الصاخب، ونفور الابن من الأسئلة ثم تركها لمواجهة المصير الذي طالما تشوقت إليه؟ فهناك يحيا الحبيب، العشيق، الذكر، الشاب، هذا الذي يذكرها برجلها الذي افتقدته بعد موته، لكنها لم تستسلم فظلت تسأل حتى وجدت حريتها، الحرية في ترك المكان المسور والذهاب إلى المكان المفتوح، الحرية في التعبير عن الرأي، والرأي الحرّ لا يعرف ذكورة أو أنوثة أوعجزاً، لقد فهم الابن أخيراً ماذا تريد أمه.

بداية علينا أن نتوقف هنا لمعاينة المصطلح، هل «الأدب النسوي» مصطلح اكتملت مفاهيمه وصار موجوداً على ظهر الواقع كموضوع هام في الواقع بشروط مكتملة الملامح؟ على اعتبار أن «الكتابة رجل والحكي أنثى»[1] مقتبسين حكاية ألف ليلة وليلة نموذجاً دون تبادل للأدوار، وهل لذلك ضرورة؟

القشور التالفة

لقد شهدت العقود الأخيرة العديد من المفاهيم المغلقة الباحثة عن إبانة وبالمقابل شهدت هذه العقود مصطلحات كثيرة دخلت عنوة على الثقافة العربية دون أن يتم تمحيصها، ومن ذلك هذا الذي بين أيدينا، وتم تداوله وفق مبرر ساذج «ضرورة الدراسة»، هذا ما حصل مع الكثير من المصطلحات وفي ذلك إشارة إلى هشاشة الأرضية الثقافية واللغوية التي تقف عليها مناوراتنا الخافتة، إضافة إلى حجم مكمن الضعف في جسد الأمة التي تنظر إلى هويتها متكئة على القشور التالفة، القشور المهترئة نظراً لطول استخداماتها دون مبرر ولعلي أستطيع ذكر سبب هيمنة المصطلح العبري مثلاً على الإعلام العربي، ومما لا شك فيه «أن خلط المعاني وتشويه المصطلح وتأويل استخدامه على هذا النحو لا يكتفي فقط بهدف نشره بين الناس ولكنه يؤدي في الواقع إلى خلط سياسي وتزوير تاريخي»[2] بعيداً عن توظيف المصطلح أيديولوجياً، إن كان ذلك وارداً أدبياً فهل من العقل أن ينقسم الأدب العربي إلى أدب ذكوري وآخر أنثوي؟

أم أن الأدب العربي اليوم أحوج ما يكون إلى الخروج بمفهوم عام يبحث عن رسوخ لمعنى الإبداع بوصفه تراكماً لحل أزمات المستقبل، أليست الخرافة فيما يخص الأدب النسوي موجودة هنا ولكنها مقنّعة؟ إن مثل هذه الأسئلة نطرحها على الأنتلجنسيا العربية، لأن المصطلح يأتي كعملية ارتقاء وليس العكس، يأتي المصطلح عادة لتسهيل التواصل مع الآخر وهو علامة من علامات الاختصار المنشود لتقديم التجارب الإنسانية وفق الإعلاء من نقاط الالتقاء وليس نقاط الاختلاف والافتراق.

كتاب «انفجار الصمت» للدكتور حاتم الصكر حدّد ثلاثة مفاهيم لهذا المعنى «الأدب النسوي» حيث أشار إلى أن الشائع هو ذلك الذي «يتضمن تلك الأعمال التي تتحدث عن المرأة وتلك التي تكتب من قبل مؤلفات»[3].

يمكننا القول إن الإشكالية قائمة ليس على أرض الواقع ولكن في الرؤية التنظيرية وصعوبة القراءة تعود إلى عجز المهتمين والباحثين في إيجاد إيضاحات فاصلة رغم سهولتها مع وجود المعطى، ولعل ذلك انعكس على تغييب المشروع العام بهذا الخصوص والاشتغال وفق مشاريع فردية عمقت من حضور هذه الإشكالية، ورفعتها إلى مستوى الظاهرة المثخنة بالملابسات المتعدّدة.

صارت أصوات بعض الآراء أكثر علواً وهي تنادي وتؤول النصوص في صالح هذا المسار ولم يعد في الإمكان مساحة لإغفال كمية التقدم الذي يحرزه هذا المشكل في اتجاه التدوين التجنيسي خاصة بعد تكاثر الأسماء النسائية داخل الانسيابية الكتابية والإبداعية يوماً بعد يوم إلى الحد الذي أقلق المناوئين وأولئك الذين استشعروا بداية اشتعال الجسد الإبداعي واكتمال استدارته.

لا يوجد لهذه الإشكالية امتداد زمني أو جذور تاريخية ما يشير إلى جدّيتها، أي أنها من التقاطات الحاضر وإن وجدت فلم تكن بهذه الحدّة وهذا في الحقيقة أمر طبيعي لأنه امتثال مواز لما يمكن أن أسمّيه أمراض العصر أو تعقيداته. والآن من البداهة أن نقف أمام عدة أسئلة عادية لكنها ربما تصادف الباحث «فالأسئلة وحدها ترى والأجوبة وحدها عمياء».

قضية لم تكن مطروحة

إذن هل اختلف العرب حول كتابة المرأة في الزمن القديم؟ وكيف قيّموا شعر الخنساء ثم كيف نظروا إلى أشعار ولادة بنت المستكفي ورابعة العدوية وغيرهن؟ وهناك أسئلة أخرى، كيف يقيم الغربيون والشرقيون غير العرب تجربة المرأة هناك؟

إن مثل هذه الأسئلة لم يطرحها مجايلو الخنساء وعلى العكس من ذلك فقد اتخذ شعر الخنساء حجة في الأسواق الأدبية، وتناقله الرواة بعد ذلك، ومثل ذلك فعلوا بأشعار ولادة ورابعة.

وفيما يخصّ كتابات المرأة في الغرب فإن التعامل معها أخذ مسار تعميق التجربة الأنثوية في واحديتها مع تجربة الرجل.

مصادفة مثل هذه الأسئلة اليوم حقاً تشير إلى أهمية تعميم الكلمة الجميلة من باب ردم الفجوة، ألم يقل الجاحظ «حياة الإنسان لغة»[4]؟

هل يعقل أن ينقسم الأدب العربي إلى أدب ذكوري وأدب أنثوي؟!

إن الكتابة عما تكتبه المرأة لا تشبه الكتابة عن القديم والجديد، أو الكتابة عن الشكل والمضمون، والأدب الملتزم واللاملتزم، لأن الخوض في تلك العناوين قابل للتفنيد والمناقشة وفق تراكمية نسبية، أما التساؤل عن الهوية بمعنى: مَنْ المؤلف؟ وهل هو ذكر أم أنثى؟ فهو سؤال استفزازي لا يندرج ضمن جوهرية السمو الفني أو السعادة المعرفية والإبداعية الطامحة إلى رصد حركة المجتمع وإيقاعه المتداخل بواسطة الأدوات اللونية الساحرة، تلك التي أرى اليوم أنها تقوم على ألا تصبح الشجرة قصة أو قصيدة، وإنما الجزء من الشجرة، والعصفور ليس مادة وإنما الريشة، والمنزل ليس كله فكرة، وإنما النافذة، وثمة قيم أخرى تتعلق بأجزاء داخلية من النفس لا يذهب إليها عادة أي منا، ولكن من يذهب إلى تجسيدها يصبح فناناً سواء تناولها بمشاعر الذكر أو بمشاعر الأنثى، المهم هو أثرها في المتلقين، ويختلف تبعاً لذلك شكل الدلالة باختلاف القارئ «فالجمال موجود في الشيء» -خارج ذواتنا- أو كما يسمّيها «نوبلر» التجربة نفسها وعندما تلتقي التجربة الذاتية بالشيء هي التي تثير فينا الحس بالجمال[5].

إن الوعي بمثل هذا الشاغل يغدو حقيقياً عندما يستأثر الذوق بالمعرفة وتتصل الكتابة بمداها في فضاء النص، وينحسر ذلك القصد في التعبير أمام الكثافة الشعرية والشاعرية التي تحددها الموهبة في انسياباتها نحو وديان الجمال المعبأة بروح العصر. واكتمالية اللغة في ذوبان الجنوسة، نستطيع إجمال هذا المفهوم برصد عدّة اعتبارات تتعلق بأدوات التخييل تارة وتارة بإغفال الابستمولوجي في مخاطبة الظواهر النصية والأدبية والاجتماعية، وأردت التركيز هنا من باب تجديد الخطاب وتثويره وليس من باب اللوم، ومن ذلك، تهيّب المرأة المستمر من اقتحام المجهول والذهاب إلى المغامرة خوفاً من النظرة الأيروتيكية للرجل، وهو حذر يتعلق باللاشعور وأحياناً بالنظرة الميتافيزيقية للمركزية الذكورية المتوارثة، مشاريعها فردية، وهو ميل تكويني يتعلق بالتربية، وتميل في أعمالها إلى وصف «قضيتها» على أنها قضية تهميش ويعمل هذا الانشغال على إفقار أعمالها من البريق الأخاذ لأدوات السحر الجمالي، الذهاب إلى زاوية تسمى بـ«الأدب النسوي» جاء ترسيخاً مبطناً لتهميش مستقبلي.

يجدر بنا أن نشير هنا إلى ضرورة إعادة النظر في مسألة التمرّد وكيفيتها، فالمرأة ترى أن الفشل حادث كبير يصيبها وأن المجتمع هو الذي يدفعها إلى ذلك وربما لا تنظر إلى التمرد الذي يحمل في أعماقه جنون الحب وضوء الحقيقة، وذلك لفقدانها الاتزان جراء احتشاد الموروث الديني والتاريخي. والشعبي لتحريك وجه العالم باتجاه تفوق الرجل الإيجابي على المرأة السلبية، وإعادة صياغة هذا الموروث الآن، هي التي ستوازن بين الذكورة والأنوثة، فنادرا ما تلجأ الكاتبات إلى البحث عن أدوات جديدة للتعبير من داخل الجسد الإبداعي الذائب في اللغة وكأن الإبداع من رسومات «مركزية القضيب».

تقف المرأة المبدعة عند أول مشكلة تواجهها وترى أنها تواجه حياة سوداوية وغير معقولة ولو أنها دققت في الأمر لعرفت أن ذلك من المحطات المشتركة بين معظم المبدعين ، فهناك من تتأثر بالتفسير المسبق لأعمالها: على أنها شيء من بهجة الجنس وليست من بهجة اللغة والجنس والوجود، وهناك من تقع فريسة سهلة للأحزاب السياسية خاصة الحاكمة التي تدّعي بأنها ستساويها بالرجل، الأمر الذي سحبها من موقع الثقافة والأدب، والحقيقة أن المجتمعات العربية بحاجة ماسة إلى إبداع المرأة من أجل تعزيز الرؤية الفلسفية والعلمية للوجود والكون والتاريخ، ألم يقل «سارتر» إن الرواية تاريخ للجانب غير الرسمي؟ فكيف يمكن التحليق في فضاء التاريخ بجناح واحد دون الاعتماد على جناحين في جسد واحد؟!.

مجد النص

النص هويته ذاته، وذات النص هي التي تصنع مجده، يقودني الحديث عن هذا الموضوع إلى إشارة «هيغل» حول أن إعادة بناء تاريخ الفن لا تتأتى إلا على نحو تأملي، ما يعني أننا ملزمون تاريخياً بإيجاد صياغة منهجية بعيداً عن تهويمات ذكورة الذكورة أو أنوثة الأنوثة. وفي هذا السياق رأت أحلام مستغانمي أن نجاح الكاتب مرهون بأن ينسب القارئ الكتاب لنفسه - سواء كان امرأة أو رجلاً- فحينما يحبه سوف يتبناه وهذا ما يحصل عندما يرى أن الشعر يشبهه فهو يقوم بحفظه، وليس غريباً علينا ماحصل مع الشاعر نزار قباني فقد كان شعره يشبهنا جميعاً إلى حد التطابق.

«عندما أطلق أفلاطون فكرة الجمال الخالد والمطلق كان يرى أن الأشياء أو الكائنات تكون جميلة لأن فيها انعكاساً للصورة العليا للمثل الأعلى للجمال المثالي، فللفن في نظر أفلاطون هدف هو إعادة خلق الجمال الأسمى الذي نلمحه لمحاً والإبداع داخل هذا الجمال»[6].

وكثيراً ما يأخذني الحديث عن هذا الموضوع إلى تلك المشادة الشهيرة التي وقعت بين أحد الصحافيين

لم يسأل العرب قديماً عن هوية شعر الخنساء وولّادة بنت المستكفي ورابعة العدوية

والروائية أحلام مستغانمي حيث أورد الصحافي أن «رواية ذاكرة الجسد 1993م» كتبها الشاعر المعروف سعدي يوسف وليس أحلام، الأمر الذي أحدث ضجة إعلامية تناقلتها جميع وسائل الإعلام. ما كان أغنى الروائية عن الردّ مع ضرورته لأن الكتابة عادة هي التي تدافع عن نفسها وخاصة عند أولئك الذين يمتلكون هدفاً محدداً ومشاريع ناجزة. وفي خضم ذلك الصخب الإعلامي أجرت قناة «المستقبل» حواراً معها استغربت فيه من عدم نفي سعدي يوسف يومها واعتبرت ذلك نهشاً في جسدها ثم أردفت في سياق الحوار «إن الوطن العربي لا يغفر لامرأة تنجح» إلا أن جمالية الرد جاءت في توالي الإصدارات «عابر سرير 1998م، ثم فوضى الحواس 2003م».

المرأة واللغة

هيمنة النص الإبداعي تكمن في قدرته على التمرد داخل الفن والحفاظ على هوية واحدة، في جسد لغوي يقوي فكرة عالمية النص وشروده خلف الحلم بجسد مكتمل بينما تقديمه على هذا النحو المنشطر يقوي عزلته، بل تصبح عزلته عزلتين: داخلية وخارجية، وفي هذا السياق نميل إلى الرأي الذي يرى «أن المرأة واللغة تشتركان في كونهما الصلة التي توحد بين الناس ولهذا تصبحان الوسيط والرمز الأكثر أهمية فيما يتعلق بالهوية»[7].

وعلى ذلك فإن شهوة الكتابة الإبداعية تسعى إلى خنق كل ما هو يومي وعادي وملزم بالعادة، بمعنى تعيد تشكيل ما هو يومي وعادي ليصبح فناً يتحدث عن هوية مكتملة، ويشبه الفعل الكتابي إلى حد ما الفعل الجنسي، فالقذف الذي ينهمر على الورقة – الجسد «هو نوع من حلم يتشهى فيه الكاتب الفاعل» ذكر – أنثى «الاستمساك بملامحه وبالتالي إدخاله ضمن جمالية القيمة».

الكتابة – الفعل تنقلنا إلى حضور آخر مليء بتجليات متداخلة. تبدأ المسألة على أنها مغامرة في الحياة والغواية ثم تتدرج إلى المفاجأة. يذهب المبدع إلى الشارع العام، وهو مسكون أو لنقل مخدر بشعور يختلف تماماً عما هو سائد ويفعل ذلك الفعل فعله إذ أنه يعمل على اصطياد الانحراف من هناك، دون أن يدري أحد، يصرخ: وجدتها. يتنقل بهدوء وكأنه يسكن في غيمة عالية. غيمة تبحث عن صلصال يتشقق، لتسكب دموعها هناك، لتغرف الأرض مباهجها، هناك فوق تلك السحب يسكن ذكر بمعية أنثى وتسكن أنثى بمعية ذكر، كل يكتب حسب تصوراته. هو يكتب ليكتمل بها وهي تكتب لتكتمل به، الاثنان يكتبان من أجل جسد واحد، ومن أجل متعة واحدة يتفقان أو لا يتفقان عليها.

يبدو الأمر وكأنه قول لسارتر «باستطاعة الإنسان الهروب إلى الدين أو الموت أو الانتحار، لكن المبدع يلجأ إلى الكتابة» لأن الكتابة تحقق لكاتبها شيئاً من الرضا، يرى الكاتب عندها أن ما يجسده سوف ينتقل إلى عالم مجهول هو لا يدركه ولكن يحس بلذته وذلك الشعور مشترك هو في دواخل الذكر كما هو في دواخل الأنثى، وتجزيء مثل هذه العلائق الذوقية إساءة لإنسانية الإنسان وللعمل الفني الذي لا يكتمل إلا بإحداث الرعشة لدى القارئ. تختلق لحظة الإبداع أعذاراً كثيرة حتى تصل إلى قلب صاحبها، لا تتركه إلا جثة هامدة محتقنة بالفرح، وهي فاصلة لا تنحصر على ذكر أو أنثى، وكبت هذه الإفرازات الوجدانية يؤدي إلى مشكلات بيولوجية تعوق انتظام الجسد المهيأ أصلاً للبوح، غير أنني أرى التسليم بشيئين، أن لحظة التجربة هي لحظة التجربة ويكمن الفارق في كيفية التعبير عنها.

إن الكتابة تمنح صاحبها متعة الاكتشاف لتلك القارة التي وصفها فرويد بالمظلمة، إنها قارة اللاوعي.

دور المرأة في الأدب يشبه دورها في الحياة، والجديد هو الخطأ أو كما قال ماوتسي تونغ: «لنمضي من خطأ إلى خطأ حتى نحرز النصر»، خاصة أن فكرة هذا المفهوم تحتاج إلى تضافر الجهود من الطرفين لأن الرجل أساء للمرأة عندما كرر صورته العنيفة في كل مراحل التاريخ، ولم يقف لمراجعة النفس إلا في تلك الحقبة المتعلقة برسول الله(ص) ومن ذلك ندم عمر بن الخطاب على طفلته التي وأدها وهي تزيح التراب من على لحيته. كرّس الذكر وتواطأت في ذلك الأنثى مفهوم ترويض هذا الجسد البشري، فلم تعد الأم التي ذكرناها في الحكاية اليمنية السالفة إلا عبدة للابن وكذلك الأخت إن وجدت وكل نساء القبيلة إن أمكن.

هوامش:

(1) الغذامي - المرأة واللغة - المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - المغرب - ط1 1996 - م - ص26

(2) حرب المصطلحات - إعداد مجموعة من المؤلفين - تحرير أحمد عبد الرحمن - إشراف وتقديم صلاح الدين حافظ - من مطبوعات اتحاد الصحافيين العرب - ط-2 ص15

(3) د.حاتم الصكر - انفجار الصمت «الكتابة النسوية في اليمن» منشورات اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين - ص11

(4) مصطفى ناصف - النقد العربي «نحو نظرية ثانية» - مارس - 2000م - ص258

(5) مجلة نزوى – العدد «34» - من موضوع للأكاديمي والفنان عبد المنعم الحسني - ابريل - 2003م - ص125

(6) في علم الجمال - هنري لوفافر - ترجمة محمد عيتاني - دار الحداثة - بيروت - ص11

(7) مجلة ثقافات – العدد «14» - 2005م

حبيبتي قطر الندى

بنسالم حمّيش

روائي من المغرب

هل أقول إن لي فكراً ملتوياً أو شاذاً من حيث انجذابي إلى طلب الأقصى الذي هو، عند نظرائي، شجاعة، أو كما قال مولانا النفري: في المخاطرة جزء من النجاة؟ مهما يكن من أمر، رأيت من الحكمة أن أكمل البحث عن مخطوطتي الضائعة وأذهب به إلى منتهاه، فإما رجاء وانفراج، وإما تسليم ويأس. وكيف لا أحاول هذا الشوط الخاتم ولم يبق في جدول مساعيّ سوى عشيقتي المسلمة، قطر الندى!

هذه المرأة نحيفة، خفيفة وشفيفة، حتى أنها – سبحان الله! – تبدو لا مادة لها أو كالريشة. ومع ذلك فإنها منبع روحانية عالية تنبثق موسيقياً من كل مسامها، فتخلق لدى الجلساء آثاراً منعشة ذات نداوات هائلة عجيبة.

زوجها: متموّل صلف، خشن الطباع مضجر، منحط السلوك، خاملُ الذكر، له في الجهالات باعٌ وصولٌ.

أثناء أيام العسل قال لها بقلب مزيّف ولسان مستعار: «محبوبتي، أنت، يا قيمتي الأكيدة وسهمي المثمر! يا رقمي الرابح وعملي المنتج!». لكن ما إن نفد سريعاً ذلك العسل حتى ظهر الرجل على حقيقته: وغدا متأصلاً ورأساً للصفع بل للجز! وإلا فما القول في مخلوق كان في لحظات الألفة الزوجية لا تستقيم أوتار حضوره ولا يجد متعته العليا إلا في التعاطي للخمر والأكل الكثير، المفضي به إلى تحرير مُحركاته البطنية حتى تطلق غازاتها الكريهة المدوية، مصحوبة بتجشؤات منكرة وقهقهات مستهترة، ويحشو الكل بكلام فاحش حقير. ذلك الوحش كان يقول أيضاً في محيط ندمائه وخلانه: هذه المرأة المزعومة، يوم أصدّرها إلى الآخرة، سأسجّل على نعشها ولا شك: احذروا.. إنها سلعة هشيشة!

قطر الندى: أبوها وراق، عارف بالفهارس خبير، نشأت بيني وبينه علاقة مودة وتقدير، سببها محبتنا للكتب والمخطوطات. رجل فاضل متدين، كريم النفس أبيّها. لم يكن يعكّر صفو حياته إلا كبوات مسلمي الأندلس وشقاوة زواج كريمته الوحيدة. كان إذا حادثني في همومه المقيمة هاته أسرع الدمع إلى عينيه، وسال على لحيته الوافرة الشيباء... وذات يوم بادهني بإعلامي أن صهره، من بين الأسماء التي عُرضت عليه للتوسط بالخير في خلافاته مع زوجته، لم يقبل إلا اسمي. وظللت أجهل سر اختياره لي حتى أخبرتني قطر الندى لاحقاً أنه تعلق بي جرّاء قرعة أجراها لا غير.

وهكذا، طوال شهر كامل، قمت بالمساعي الحميدة بين الزوجين في جلسات ثلاثية عادية، بمعدل اثنتين كل أسبوع، وأخرى استثنائية كانت تستدعيها حالات توتر وشجار يثيرها الزوج على نحو مباغت غريب، إذ غدا يضرب امرأته ضرباً مبرحاً بدعوى أنه ينادي عليّ قبل الضرب ولا أحضر. وبعد أن نفد صبري اقترحت عليه أن ينزل عند رغبة المتضرّرة ويسرحها بإحسان، استشاط الرجل غضباً وأقسم بالأيمان المغلظة لن يفعل، بل اتهمني أني أريد أن آخذ قطر الندى منه، فآثرت التخلي والانسحاب. وبعد ذلك توفي والد الزوجة المسكينة بسكتة قلبية، "إنا لله وإنا إليه راجعون".

لم يمض على قراري ذلك شهران حتى علمت أن الزوج انهار بفعل مرض الزهري ثم أتاني نعيه، فقصدت أرملته أعزيها بكلمات شحيحة، وهي لا تردّ عليّ إلا بنظرات ملؤها الحبور الخفي والحنان. وبعيد العدّة بقليل زارتني وقد عوّضت لباس حدادها بآخر بهيّ الشكل والألوان، وبرز جسمها وجمالها متحرّرين من ظلمات العسف والعذاب. جلست إلى جنبي بوجه منتعش وضّاء، تشرب من كوب لبن وتسألني بصوت رخيم غناء:

– كيف، يا ابن دارة، أن شخصين، ذكراً وأنثى، متعارضين أشدّ التعارض وأقصاه، يُكتب لهما أن يصيرا زوجين؟ أجبني.

أجبتها وأنا بدوري أستنطق ذاكرتي وفكري وأقلبهما، قلت:

– لغز هذا، يا قطر الندى، أو قولي مفارقة ضمن مفارقات وجودية أليمة أخرى. وسببه، والله أعلم، عجز الناس عن الفهم الحق وخرق العادات... الهرمونيا، كما قال بها حكماء الإغريق، توجد في النظام الكوني لا ريب، أما في المحشر البشري، فما أكثر المصادفات العشوائية التعسة! وما أغلب القرانات المأساوية العاتية!

– هذا (قالت) بعض من المساءلات الثائرة التي لن أنسى إثارتها يوم الحساب، إن كُتب لي البعث...

– حورية بكرا وفاتنة متجدّدة الحسن ستبعثين، وأنا إن شاء الله في جنات الخلد من صحابتك المنعمين.

ما منعني من مواصلة الالتقاء بقطر الندى هو كثر الشغب والتشنيع عليّ، ولو أنها في ترتيب مواعيدنا وإحاطتها بالستر المطلق مثال في الدقة والنهى، ثم إن شكوكاً باتت تخالجني في انتساب مخطوطتي إليّ على وجه الصحة والحقيقة، بل حتى بحثي عنها بين الخليلات المشبوهات، أمسيت بين الفينة والأخرى أحسبه ذريعة لإحياء صلتي

العشيقة بهن وتعلة، لكني عن ذلك كله ضربت صفحاً حتى أسدّ ثغرة الدائرة الأخيرة، والدائرة هي عندي سفر القرار والمنتهى وأعز ما يطلب.

حين زرت قطر الندى، استقبلتني كعادتها بالترحيب والتحنان، وكلماتها إليّ عتاب على انقطاعي عنها وسؤال عمّ أتى بي إلى حضنها بعد غيبة مديدة. جاوبتها ودمع عينيّ يفضح حزني وحنيني:

– قويت القيلة عليّ يا حبيبة، وتعدّدت العيون المبثوثة، لكن في القلب وتحت المقلتين أبداً مقيمة.

– أنت، يا سيدي، كنت عند أبي، يرحمه الله، بمثابة الابن البار. الأهل والأحباب هبطوا إلى غرناطة أو هاجروا إلى أسفل منها، وأنا ظللت رهينة محبسين: بيت خال إلا من أم معوقة عجوز، ووقت عمارته الأسى والكروب، لا أدري ما الأقدار فاعلة بي، هل تبقيني هنا قابعة حتى أقضي نحبي، أم تجرفني جرفاً إلى حيث لا أدري؟.

– كلنا في بلاد الآباء والأجداد، يا قرّة العين، مهدّدون اليوم بالإفراغ، إلا أن تحل معجزة أو يأتي العون والمدد من قوة توحيدية جديدة.

– إني، يا وحيدي، لأسمع النسوة في الحمّام وغيره يتناجين مكلومات باكيات على مصائبهن وقتلاهن، ومنهن من يلهجن بالسؤال متضرعات: «ربنا ما ذنبنا حتى تغضب علينا وتتخلى عنا؟ هل خلقتنا لنذوق كل هذا العذاب؟»... وأنت هل ذهلك عني غير اندحارنا القاسي وفساد الزمان؟!

– يذهلني ذلك حتى عن نفسي، وزاد في ذهولي فقدي لمخطوطة صفحاتها كأنها من وحي أوحي إليّ، أو من فيض الوجد الروحاني عليّ، كلماتها علوية التكوين، أوجية التعبير، واردات هي من جنس ما لا يخالج الفكر والنفس مرتين بل مرة خارقة للعادة، متفرّدة.

ذكاء قطر الندى الحاذق يمنعها من أن تستصغر حزني على فقد حزمة أوراق، قياساً إلى مأساة انتزاع أندلسنا منا وتناثرها أشلاء دامية أمام أعيننا المتعبة المفجوعة. لم تنبس إذن بكلمة في هذا المعنى أو تبد إشارة، ولم تسأل حتى عن مضمون أوراقي الضائعة، شعوراً منها أن سؤالاً كهذا قد استوعره أو استثقله، لكني قلت لها ما من شأنه أن يطمئنها:

– شق واحد من المخطوطة، يا لبيبة، أتذكر فحواه دون مبناه. فحوى والله لا عن غير الأندلس النازفة يحكي، ولا في غير الخلاص من رزايانا ينظر ويفري...

– مخطوطتك لو حصلت بين يديّ لخبأتها لك بين أضلعي وأنفس ما عندي. أوراقها الآن طارت، لكن عقلك الملهم لمّا يزل في موضعه ينمو ويشعّ، وسيأتيك بأحسن منها إن صبرت ونسيت.

كلامها الثمين الرائق، برداً وسلاماً عليّ نزل، فأولته تأويل الخير ومدخلاً لليلة عناق وتقبيل، ليلة التحام شديد سعيد حتى مطلع الفجر وصياح الديك. لكن خبطاً عنيفاً أفسد عليّ المبتغى. عيّنت لمضيفتي موعداً في مقبرة يرقد فيها معظم أحبابنا، ثم قصدت للتو مخرجاً خلفياً أعرف مسلكه ومؤداه.

في الغد، ذهبت إلى المقبرة في الساعة الأولى من فتح بوابتها. تصدّقت واسعاً على حارسها، فدعا لي بأوفر الدعاء، ثم توجهت إلى قبر والد قطر الندى، فقرأت ما تيسر من الذكر الحكيم، ودعوت للفقيد بالمغفرة والرحمة، وما إن انتهيت من تعديد الدعاء حتى مثلت خلفي صاحبتي تلفحني بأنوثتها العطرة. من دون أن ألتفت إليها سألتها عن خابط بابها بالأمس. بصوت خافت هادئ أجابتني بكلام أقلقني وعكّر خاطري:

– إنه صاحب الشرطة مع أعوانه أتوا لضبطك متلبساً بالزنا. ثارت ثائرتي ودعوتهم إلى تفتيش منزلي شبراً شبراً حتى يرجعوا خاسئين.

– هو الله سلّم. ألم أقل لك يا قطر الندى: العيون من حولي تكاثرت واحتدت. عودي إلى بيتك حالاً كيلا يحصل لنا مكروه، عودي الآن وعليّ أن أتدبّر الأمر.

التفتُّ إلى صاحبتي أستعجلها في الذهاب، فإذا ببهلول يحبو نحوها ويتشبث بأذيالها. أقلت عثارها منه بصدقة، فهرولت مبتعدة بعد أن سوت خمارها وألقت عليّ نظرة حزينة كأنها نظرة الوداع الأخير.

خفضت رأس برنسي على جبهتي وقصدت قبر والديّ وقبوراً أخرى، ترحّمت على موتاي ودعوت لهم، ثم قفلت راجعاً، تقود خطوي علامات الحيطة والحذر. وحين دنوت من البوابة تعلقت بي امرأة في متوسط العمر، جميلة الهيئة والشكل، ترجّتني أن أقرأ على قبرين قريبين مني، قالت إنهما لزوجها وابنها الأوحد، اغتالهما قناصة قشتاليون منذ أقل من شهر. لبيت رجاءها بما يقتضيه المقام، ولمّا ختمت مدّت إليّ يدها بنقود، فنصحتها أن تعطيها غيري وخرجت.

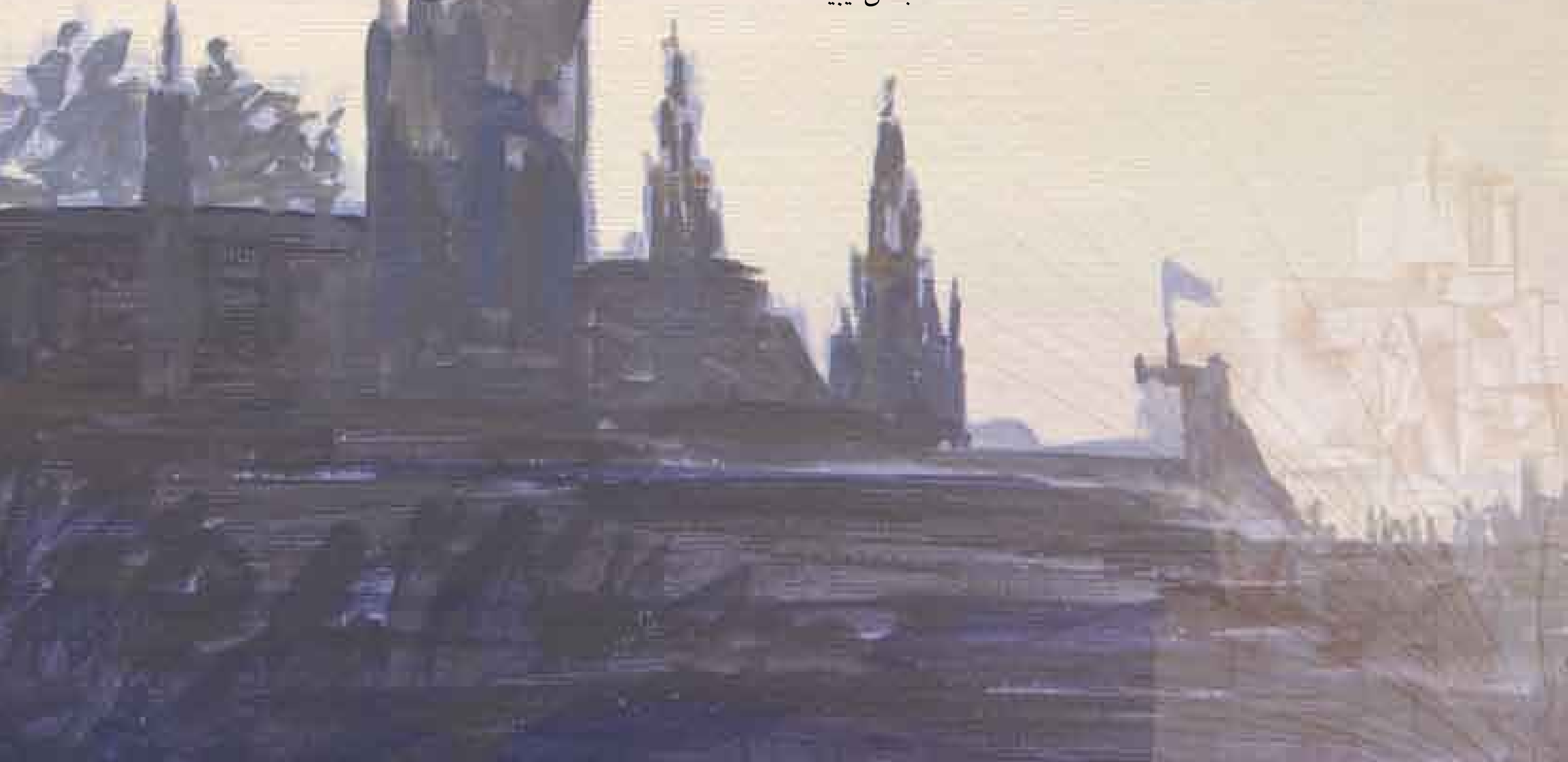
العمل الفني: بول غيراغوسيان - لبنان

رحلة إلى فيينا....

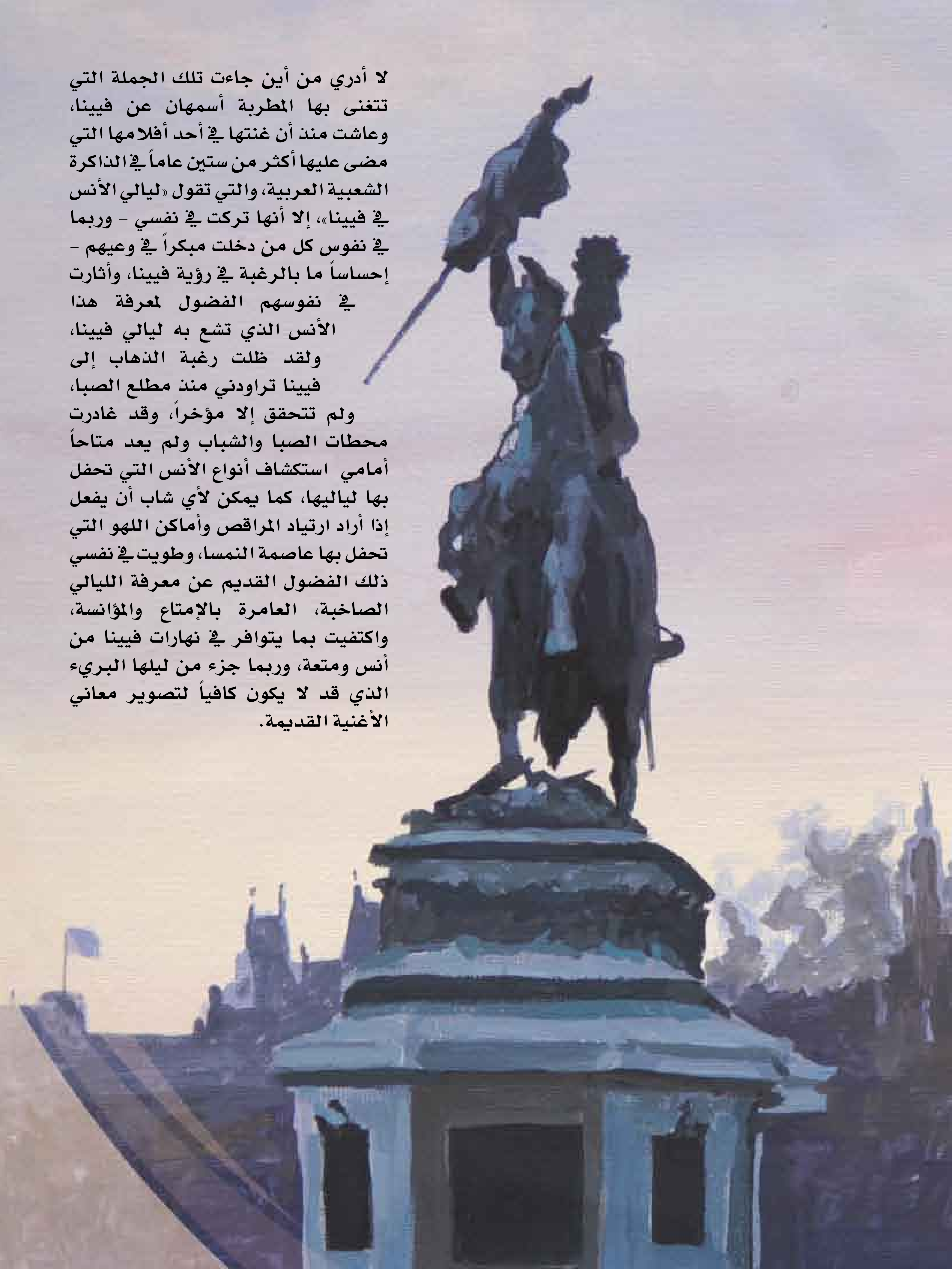
عاصمة الموسيقى والعلم وحاصدة جوائز نوبل

د. أحمد إبراهيم الفقيه

كاتب من ليبيا



لا أدري من أين جاءت تلك الجملة التي تتغنى بها المطربة أسمهان عن فيينا، وعاشت منذ أن غنتها في أحد أفلامها التي مضى عليها أكثر من ستين عاماً في الذاكرة الشعبية العربية، والتي تقول «ليالي الأنس في فيينا»، إلا أنها تركت في نفسي - وربما في نفوس كل من دخلت مبكراً في وعيهم - إحساساً ما بالرغبة في رؤية فيينا، وأثارت في نفوسهم الفضول لمعرفة هذا الأنس الذي تشع به ليالي فيينا، ولقد ظلت رغبة الذهاب إلى فيينا تراودني منذ مطلع الصبا، ولم تتحقق إلا مؤخراً، وقد غادرت محطات الصبا والشباب ولم يعد متاحاً أمامي استكشاف أنواع الأنس التي تحفل بها لياليها، كما يمكن لأي شاب أن يفعل إذا أراد ارتياد المراقص وأماكن اللهو التي تحفل بها عاصمة النمسا، وطويت في نفسي ذلك الفضول القديم عن معرفة الليالي الصاخبة، العامرة بالإمتاع والمؤانسة، واكتفيت بما يتوافر في نهارات فيينا من أنس ومتعة، وربما جزء من ليلها البريء الذي قد لا يكون كافياً لتصوير معاني الأغنية القديمة.



جمال يشعّ على التفاصيل والأشياء فتبرق

نصب بتهوفن

وفيينا هي إحدى المدن الأوروبية التي لا تفشل إطلاقاً في إرضاء زائر يأتي إليها سائحاً مثلي ينشد الراحة والاستجمام والالتقاء بما تمثله هذه الحاضرة الشهيرة من حواضر العالم، إذ يكفي الأسماء الجليلة من فنانين وعلماء ممن ارتبطوا بهذه المدينة وقدموا من فوق أرضها خدماتهم للإنسانية، بدءاً من عبقري الموسيقى السيمفونية وطفل السماء موزارت، إلى صاحب الدانوب الأزرق شتراوس، مروراً ببيتهوفن وهايدن ممن كانت هذه المدينة محطة أساسية في حياتهم، جعلها تسمّى بحق عاصمة الموسيقى في العالم، إلى عالم في الطبّ النفسي ومؤسّس لعلم النفس الحديث سيغموند فرويد، وإلى كوكبة من أدباء الإنسانية فاز اثنان منهم بجائزتين من جوائز نوبل للآداب، كانت الأولى للكاتب المسرحي والروائي الياس كانيتي عام 1981 والثانية للكاتبة الروائية الفريدة يلينيك عام 2004، ويمكن أن أعود إلى أعمال أدبية كثيرة صنعت صورة فيينا في وجداني، حاولت أن تصور ليالي الأنس في فيينا على طريقتها أو طريقة كتابها مثل قصيدة صلاح عبد الصبور امرأة من فيينا، التي أحببتها لأن الظروف أتاحت لي أن أسمعها من صلاح عبد الصبور نفسه وأسمع تفاصيل القصة التي تقبع خلف القصيدة، والتي قال لي الشاعر إن بطلتها موظفة بشركة الطيران جاءها بعد أن استنفد نقوده وخرج من فندقه ليذهب إلى المطار، واكتشف أن الحجز على الطائرة قد ألغي، وأنه لن يستطيع السفر في نفس اليوم، ولم يكن أمامه إلا البقاء بحقيبته على رصيف الشارع، ولكن قلب تلك الموظفة أشفق على الشاعر من هذه التجربة فاستضافته في بيتها كما استضافته على موائد حبها:

تعانقت شفاهنا، وافترقت
تفرقت خطواتنا، وانكفأت
على السلالم القديمة
ثم نزلنا الطريق واجمين
لما دخلنا في مواكب البشر
المسرعين الخطو نحو الخبز والمؤونة
المسرعين الخطو نحو الموت
في جبهة الطريق، انفلتت ذراعها
في نصفه، تباعدت، فرقنا مستعجل يشدّ طفلته
في آخر الطريق تقت – ما استطعت – لو رأيت
ما لون عينيها
وحين شارفنا ذرى الميدان، غمغمت بدون صوت
كأنها تسألني.. من أنت؟

وقصة قديمة ليوسف ادريس عنوانها «السيدة فيينا»، صور فيها زائراً عربياً إلى فيينا اسمه درش، كان هو الآخر مملوءاً بالالتقاء بحلم ليالي الأنس في فيينا، ويحالفه الحظ في العثور على امرأة جميلة من نساء فيينا يذهب معها إلى بيتها ليكتشف أن بيوت البشر وأشياءهم الحميمة وربما سلوكياتهم لا تختلف كثيراً عن بعضها البعض، مما يطفئ حماسه للتجربة التي كان ينشد الغوص فيها، لكن أكثر القصص التي تركت أثراً في نفسي عن هذه المدينة، منذ أن قرأتها في مراحل الصبا، هي قصة مأساة مايرلنغ، التي كتبها بلغة عربية صافية الكاتب والمؤرّخ المعروف محمد عبد الله عنان، وصدرت في الخمسينيات عن دار المعارف، وهي عن قصة حقيقية وصلت إلينا أصداؤها مترجمة قبل هذه الصياغة العربية كما رأيناها لاحقاً في أعمال درامية وأخرى سينمائية كان أشهرها الفيلم الذي يحمل اسم مايرلنغ وقام ببطولته عمر الشريف وافا غاردنر وكاترين دينوف، والذي سبقته أفلام كثيرة عن هذه المأساة كان أحدها من بطولة أودري هيبورن، ودعك من الأعمال الموسيقية والمسرحية واللوحات التشكيلية المستوحاة من هذه الحادثة التي وقعت لأمير وأميرة من القصر الملكي عام 1889، ولعل الشاعر والكاتب المسرحي النمساوي هوغو فون هوفمنستال (1874 - 1929) كان يقصد مصرع هذا الأمير وعشيقته في هذه اللوحة الشعرية حسب ترجمة أستاذنا د. عبد الغفار مكاوي، التي تقول:

«وقفت ممسكة في يدها بالكأس المتألقة كاللؤلؤة. كم كانت حافة هذه الكأس الرقيقة النحيلة تشبه فمها الرقيق وذقنها الدقيق. كانت قد لمحته من بعيد وهو يتحسّس بحنان رقبة فرسه البني الرشيق.

واتجهت نحوه بخطى خفيفة واثقة، كأن يداً خفية تشدّها

النحت يحوّل فيينا إلى مسرح للفنون

الموسيقار شتراوس

إليه فتمشي كالسائر في نومه، مع ذلك لم ترتجف الكأس في يدها ولا سقطت منها قطرة على الأرض.
أما الفارس فكانت يده خفيفة راسخة، وبهذه اليد وضع السرج بهيج الألوان على ظهر فرسه الشاب، ثم قفز عليه قفزة سريعة لم تكد تستغرق لحظة واحدة. وباليد نفسها، بإشارة غير ملحوظة وإيماءة غير مقصودة، أمر الفرس أن يقف مكانه بينما كان جسده يختلج وساقاه ترتعشان.
لكن هذه اليد تخلت عنها خفتها. وغادرها رسوخها وثباتها عندما شعرت باليد الأخرى تمتدّ نحوها. أرادت أن تمسك الكأس ومدّت أصابعها بقدر ما أمكنها لكي تتلقاها منها. كذلك فعلت اليد الأخرى الممدودة بالكأس، وحاولت أن تصل إليها. لكن كليهما أحس بجبل من الرصاص يرزح فوقهما. وتاهت كل يد عن الأخرى وعجزت عن أن تلقاها. وأخذ الاثنان يرتجفان بفعل زلزال ينفضهما ويهزّ جذورهما وفروعهما. وتساقطت الخمر المعتقة من الكأس وشربها التراب».
الكاتب هنا لا ينقل وصفاً واقعياً لمأساة مايرلنغ الشهيرة، التي تضاربت حولها الأقوال، إلا أن حقيقة تلك القصة لم يتمّ استجلاؤها إلا بعد عقود طويلة من حدوثها، وتؤكد الوثائق أن الأمير رودلف فون هبسبورغ ولي عهد النمسا، مات منتحراً، بعد أن سدّد رصاصة من مسدسه إلى رأس عشيقته البارونة ماري فتشرا، ألحقها برصاصة أطلقها على رأسه، بعد أن فشل لأسباب دينية وسياسية في تطليق زوجته التي لم يكن يحبها، والزواج من عشيقته التي لاقت حتفها معه في قصر الأمير بضاحية مايرلنغ.
القصة الأخرى التي تنافس هذه القصة في شهرتها هي قصة أم هذا الأمير الامبراطورة إليزابيث أو سيسي كابيلا، ذات الشعر الجميل، التي كانت أجمل جميلات عصرها، وزفت للقيصر الذي لم تكن تحبّه فعاشت حياة متحرّرة من مراسم القصور الملكية وتلقت مع زوجها فاجعة مصرع ابنها، وقبل انتهاء عقد من الزمان على هذه الفاجعة، وفي عام 1898 تعرّضت هي أيضاً لحادث أودى بحياتها، عندما اعتدى عليها فوضوي إيطالي وهي تهمّ بركوب سفينة ترسو على ضفاف بحيرة جنيف وقتلها، بعد ذلك بسنوات قليلة مات القيصر فرانز جوزيف وتقوّضت عرش أسرة هبسبورغ وانتهى العهد الملكي في النمسا. إلا أن هذه الأحداث لم تبق مجرّد تاريخ ينام بين طيّات الكتب، وإنما أصبح الماضي في فيينا جزءاً من الحاضر، وأبطال هذه المآسي التاريخية أسماء يتداولها الناس كل يوم، وقد أصبحوا جزءاً من روح مدينة فيينا، يبعثون في أجوائها نكهة العراقة، وفي عروقها الدمّ الملكي الأزرق النبيل المتمثل في هذه القصور التي ورثتها فيينا عن ملوكها، وتفنّنت في إحاطتها بالرعاية والعناية والتجديد، وأحالتها إلى مؤسسات حديثة بديكورها وأنواع الفنون التي تعرضها من تحف ولوحات أو جوقات موسيقية، أو حتى عند إحالتها إلى متاجر للأشياء النفيسة من ملابس وحلي أو ساعات أو حتى أجهزة حاسوب وهواتف نقالة وأقراص ممغنطة وغيرها، عدا تلك التي تحوّلت إلى مقاه ومطاعم فخمة، عامرة هي الأخرى باللوحات والمرايا ذات الأطر المزخرفة، فالطابع الجمالي لا يقتصر على المعمار فقط، ولكنه يفيض ليشعّ من الأشياء التي يحتويها المعمار حتى لو كانت فاكهة وخضراوات تفنّن الباعة في صفها وتنسيقها كأنها تحف ولوحات فنية.

سيسي وموزارت

ولم تكن سوى المصادفة وحدها هي التي قادتني للنزول في فندق يحمل اسم القيصر فرانز جوزيف والد الأمير المغدور، وأجد نفسي محاصراً بتصاوير هذا القيصر وتصاوير الامبراطورة سيسي ذات الشعر الطويل وهو الاسم الذي غلب على اسمها الحقيقي، أكثر من انتشار أي ملك أو ملكة معاصرة، لما ارتبط بهذه الامبراطورة من قصص، إضافة إلى قصة ابنها، وما حباها به الله من جمال أسطوري جعلها لا تنافس في التحف والصور والمتاجر سوى صورة الموسيقار موزارت، فهاتان الصورتان لسيسي وموزارت، هما أكثر الصور حضوراً في فيينا، ليس فقط على أغلفة الكتب السياحية، وإنما فوق أنواع الشوكولاتة التي تسمّى باسميهما، وفوق أنواع زجاجات العطور، بل وفوق الأكواب التي تستخدمها المقاهي لمجرد

الزينة والتباهي بالتراث التاريخي والموسيقي لهذه المدينة، ودون تخطيط أو اهتداء بالخرائط أو الأدلاء السياحيين، منحت نفسي للمدينة، أتجوّل في مركزها على غير هدى، للاستمتاع بمعمارها وآيات الجمال المتبدّية في تماثيلها وحدائقها، وكان من دواعي متعتي أن وسط المدينة كان خالياً من السيارات بحيث يستطيع السائح الذي يتجوّل على قدميه مثلي أن يصرف انتباهه كله لاستكشاف مناطق الجمال في هذه المدينة دون خوف على نفسه من سائق طائش، وكان يتوسّط مركز المدينة، متربعاً في أكثر ميادين هذه المراكز أناقة وجمالاً، التمثال الذي يحمل اسماً بشعاً هو الطاعون، لأن الفنانين الذين قاموا بنحته، بدأوا في عملهم بعد طاعون عام 1679، بأمر من امبراطورهم ليوبولد الأول، وشارك فيه نحاتون ألمان وإيطاليون، وعلى مدى أكثر من عشرة أعوام صنعوا هذا العالم الفانتازي من فن الباروك المنحوت في الرخام الذي يصوّر أعداداً من الملائكة والامبراطور يصلي طالباً الرحمة والنجاة لبلاده من بلاء الطاعون، وبجوار هذا التمثال يقع مجمّع آخر لفنون المعمار متمثلاً في كنيسة عتيقة عريقة هي كنيسة القديس بطرس، ترجعها بعض التواريخ إلى الحقب الأولى لظهور الديانة المسيحية، لكن أيدي الترميم والتجديد والإضافة لنقوشها ومعمارها وجدارياتها وأبراجها العالية الشامخة وتصاويرها وتماثيل القدّيسين والملائكة والمسيح والعذراء جعلت من السياحة فيها وحولها متعة خالصة للقلب والعين، ولم يكن كل هذا الجمال الذي يشعّ من الماضي ليكتمل إلا بالحاضر الذي كان مجسّداً في صور هذه الأجواق الموسيقية التي تتناثر في الميادين المحاذية للكنيسة، فالموسم الذي ذهبت فيه لزيارة المدينة لم يكن بعيداً عن أعياد الميلاد التي لم يكن يفصلنا عنها غير شهر واحد، ومع ذلك فإن الاستعدادات والزينات والأضواء قد بدأت تزفّ بشرى العيد القادم، والمدينة وأهلها يستعدّون له، وأتاح لي الطقس أن أشاهد هذه الاستعدادات لاحتفالات رأس العام وأعياد الميلاد، دون أن أعاني بردها، فقد كان الطقس ما يزال خريفياً يتيح فترات من الصحو والاعتدال، ساعدتني على حرية التنقل على القدمين بيسر وسهولة، والقيام بسياحات بعضها على ضفاف الدانوب، وبعضها الآخر في أحد القصور الملكية، وكان هذه المرّة قصر شون برون، الذي كانت العائلة المالكة تتخذه مقراً صيفياً لها إلى نهاية العهد الملكي عام 1918، حيث ما زال القصر موصولاً بالحدائق والغابات التي كان أعضاء العائلة المالكة ورجال البلاط يتخذونها متنزهات لهم، وما تزال رغم الخريف تحتفظ بجمالها وجمال أطيارها، عدا ما احتواه القصر من تاريخ العائلة المالكة التي سيطرت على تاريخ النمسا، وهي عائلة هبسبورغ والقادمة في أصولها من جبال سويسرا، ولم يكن القصر الصيفي بغرفه التي يبلغ عددها 1440 غرفة، أقل ضخامة وجمالاً من قصر هوفبرغ في قلب العاصمة، الذي ما زال هو الآخر محتفظاً بجلاله وجماله الملكي، وما زال بيتاً للمستشار النمساوي، ومقراً لقاعة المؤتمرات الرسمية، ومتحفاً ومقراً لأجواق موسيقية، ومكاناً لاستعراض الفرقة الإسبانية للفروسية، وما زالت كل غرفه مشغولة، وتستخدم للعمل كمكاتب

نصب موزارت

تواصل معرفي وثقافي ألغى الجغرافيا واختزل الزمن

سيغموند فرويد

وعنابر وشقق لنوم الحراس، عدا بعض منها، الذي بقي على أصله كما كان يستعمله آخر ملوك عائلة هبسبورغ فرانز جوزيف وزوجته كغرفة للطعام أو النوم أو الجلوس.

موسيقى التاريخ

أما فيينا الرومانية فإن آثارها هي الأخرى ما زالت موجودة، بعضها في طبقات تحت فيينا الحديثة، وقد حفرت البلدية بيتاً تحت الأرض من بيوت تلك المرحلة، وكان شيئاً مثيراً بالنسبة لي أن أجد صلة تاريخية بين العهد الروماني في فيينا والعهد الروماني في مدينتي طرابلس، حيث ما زال قوس النصر المسمّى باسم الامبراطور الروماني ماركوس أوروليوس هو أشهر معالم طرابلس الرومانية، كما أن فيينا اشتهرت بأن هذا الامبراطور الفيلسوف قد عاش فيها وحارب القبائل الجرمانية فوق أرضها حتى لقي مصرعه ودفن في ترابها، إلا أنني لم أكن أملك وقتاً أقضيه في زيارة قبره، لأن وقتي كان قصيراً، بحيث لم يكن يتسع لزيارة كل ما أريد أن أزوره في هذه المدينة الحافلة بالمناشط الفنية، وكان جميلاً أن أقطع مركز المدينة الخالي من السيارات لأصل في نهايته إلى مقر أوبرا فيينا، الذي شهد تاريخ عظماء فن الموسيقى، ولم أكن أحتاج أن أدخل الأوبرا لأسمع الفيلهارمونيك أوركسترا تعزف روائع موزارت، لأن البلدية وضعت مقاعد، وأخرجت إلى الساحة المحاذية للأوبرا ناقلات للصوت ليستطيع المتذوّقون لفن موزارت ممن لا يملكون ثمن التذكرة الغالية لدخول الأوبرا والاستمتاع بنتاج عبقرية موسيقار النمسا العظيم دون دفع أية نقود، لكن جهلي باللغة الألمانية الذي يجعلني لا أستطيع دخول المسرحيات وأعمال الأوبرا التي تعرضها مسارح فيينا، لم يمنعني من إرضاء هوايتي لمشاهدة المسرح، فقد اكتشفت وجود مسرح اسمه المسرح الإنكليزي، يتخصّص في تقديم مسرحياته باللغة الإنكليزية، وكان حظي جميلاً لأنني وجدت مقعداً في المسرحية التي كانت تعرض أثناء أيام إقامتي في فيينا، وهي مسرحية الإنسان والسلاح لجورج برنارد شو، وكان المسرح تحفة فنية، رغم أنه مخصّص لضيوف المدينة وليس لأهلها، كما كان مسرحاً كبيراً يحتوي على ما يقرب من ألف مقعد كلها كانت مليئة، رغم أنه يبيع تذاكره بسعر ليس زهيداً، فقد دفعت 34 يورو علماً بأنه مسرح مدعوم من هيئات مصرفية وأخرى ثقافية نمساوية وبريطانية، وكانت ليلة جميلة استمتعت فيها بعبقرية برنارد شو في عرض الأطروحة والأخرى التي تناقضها، وكانت هذه المرّة عن الحرب والسلام والحبّ والولاء للأوطان، ما كان صادقاً من هذه العواطف وما كان غير صادق.

يقولون عن فيينا إن شيوخها أكثر من شبابها، ولكن من يملك عيناً تلتقط الجمال، لا يستطيع أبداً أن يخطئ صور الجمال التي تتداح في شوارعها في شكل هذه الأفواج من الصبايا اللائي يرتدين رغم برودة الجو، ألبسة لا تفشل في إظهار بعض جوانب الجمال في الجسد الأنثوي، كما لم أجد جفولاً ونفوراً من الحديث مع الأجانب كما تصوّرته عن برودة طبع هؤلاء الناس رجالاً ونساءً، ولكنني كنت كلما اقتربت من أحدهم أو إحداهن لأوجّه له أو لها سؤالاً من تلك التي يبعثها الفضول في عقل السائح لا أجد إلا القبول والترحيب والبشاشة، كما لم أصادف أحداً ممن سألتهم أو سألتهن لا يعرف اللغة الإنكليزية ويتكلمها بلسان لا لكنة فيه ولا اعوجاج، مما يؤكد أن الإنكليزية صارت بالنسبة لهؤلاء القوم لغة ثانية، والعجيب حقاً أنه مع معرفتهم بهذه اللغة، فإنني وأنا أتجوّل في مكتباتهم، لا أكاد أجد كتاباً إنكليزياً شهيراً صدر باللغة الإنكليزية في الفترة الأخيرة، إلا وله نسخة مترجمة إلى لغة أهل البلاد، بل لا أكاد أجد مجلة أعرفها في بريطانيا وأميركا .إلا ولها نسخة تصدر في موعد يتوافق مع موعدها باللغة الألمانية، مما يعطي فكرة عما وصل إليه التبادل الثقافي والمعرفي والمعلومات من درجات قوية في هذه البلدان.

هل اهتديت إلى منابع الأنس؟

كان السؤال الذي كنت أسأله لنفسي، وقد حان وقت مغادرتي لفيينا بعد زيارة قصيرة لم تزد على خمسة

أيام، هو: هل اهتديت حقاً إلى منابع الأنس في ليالي فيينا، التي اشتقت لمعرفتها منذ سنوات الصبا؟ وكان الجواب، إن لكل مرحلة تاريخية منابع أنسها ومفاهيم هذا الأنس، وتاريخ فيينا في ثلاثين القرن الماضي، يؤكد أنها كانت فعلاً مدينة للتحرّر والانطلاق والسهر، وهي صورة اختلفت بعد سبعين عاماً من ذلك التاريخ، دون أن ينتقص ذلك شيئاً من جاذبية فيينا وقدرتها على استقطاب العشاق لفنونها وآثارها وتاريخها وأسواقها وصناعتها ومعارضها، كما أن هناك مصدراً آخر للزوّار بسبب كونها مقراً أساسياً لعدد من منظمات الأمم المتحدة، التي تتخذ لها أبنية حديثة عملاقة على ضفاف نهر الدانوب، كما أنها مقرّ لمنظمة الدول المنتجة للنفط (الأوبيك)، وعندما جاء موعد صلاة الجمعة وأنا هناك، كان شيئاً مفرحاً، أن أذهب للصلاة في المركز الإسلامي، الذي يتخذ موقعاً مهيباً وجميلاً على الضفة الأخرى من نهر الدانوب، ويشكل مجمّعاً يضمّ أكثر من مؤسّسة تعليمية ومعرفية غير الجامع الواسع، الذي استوعب مئات المصلين من قاطني فيينا من المنتمين للديانة الإسلامية، علماً بأنه ليس المسجد الوحيد، إلا أنه أكبر وأوسع هذه المساجد، لأن البقية شقق وقاعات صغيرة حولها المسلمون إلى مساجد.

رسوم: إسماعيل عزام - العراق

شريعة رزق كريم

خيري شلبي

روائي من مصر

كان الشيخ عبد المقصود أبو اسماعين مجاوراً في الأزهر الشريف، لكنه لا يملك أي شيء على الإطلاق سوى الجلباب الذي يرتديه صيفاً وشتاء ويغسله بيديه كل خميس ويحتجز نفسه في المسكن الداخلي حتى يجف قرب صلاة الجمعة، لا يتركه إلا حينما يتعطف عليه واحد من تجّار حي الحسين الطيبين الذين يلتقيهم في غدوه ورواحه طوال النهار وشطراً كبيراً من الليل فيمنحه جلباباً نصف قديم أو جديد أحياناً؛ مع ذلك لا يفرط في الجلباب القديم مهما تهرأ أو ساءت حالته، يسهر فيفصل منه لباساً أو حتى منديلاً يقوم هو بتخييطه ورفيه بإبرة وخيط يحتفظ بهما في متاعه الخاص في الحجرة المشتركة وهو عبارة عن صندوق صغير فيه خرقه وأغراضه ومصحف وكتاب دلائل الخيرات وكتاب تفسير الأحلام لابن سيرين.

الشيخ عبد المقصود وصل إلى المجاورة في الأزهر الشريف بعد رحلة شاقة وعسيرة طولها مئات ألوف الأميال والأصبحة الكئيبة والليالي السود، سيراً على قدميه من مكان إلى مكان، من بلد إلى بلد، لم يعرف الركوب طول حياته مطلقاً، إنه لا يملك ثمن جرعة ماء فكيف له أن يدفع ثمناً في ركوبه. من كتاب أبيه في قريتنا البعيدة في براري شمال الدلتا إلى المعهد الديني في الجامع الأحمدي بطنطا إلى الأزهر الشريف في القاهرة لم يجد من ينفق عليه مليماً واحداً أو حتى يتعطف عليه بكلمة تشجيع أو عطف. في الإجازات الصيفية في زمن الصبا كان يسرح في الغيطان للتصييف، والتصييف في قريتنا معناه التجوّل في الحقول بعد حصادها لالتقاط ما سقط من أيدي الحاصدين أو احتجزته شقوق الأرض من سنبلات قمح أو فول أو ذرة أو شعيرات قطن تخلفت بين ألسنة اللوزات الجافة. ما يجمعه الشقي طوال النهار قد يتحوّل إلى قليل من أرغفة خبز أو ملاليم تنفع في الزنقة، ولا الحوجة للاشتغال نفراً زراعياً باليومية يتحكم فيه الأنذال ويسخرون من تشعلقه بحبال العلم والحلم بوسام الجبّة والعمامة وهما – في نظرهم– بعيدان عن شوارب تعيس مثله.

درّب الشيخ عبد المقصود نفسه على الاستغناء تدريباً لا يفلح فيه إلا الكبار من أقطاب الصوفية الزهاد، يكفيه في العام جلباب وقميص ولباس وصرمة قديمة، يكفيه في اليوم طقة واحدة يأكلها في عزّ الليل لكي ينتهز دماغه فرص امتلاء بطنه فيستغرق في النوم العميق، أما عند الصحو في الصباح فالأمور مقضية كيفما اتفق، بكوب ماء، شفطة شاي، تمرة، كسرة من تلال خبز مقدّد مما يمنح إليه من زوّار القرافة يوم الخميس. لقد وطّن النفس على أنه إن حضر الخبز فإن الملح أو أي غموس يكون ضرباً من الدلع الماسخ. وهكذا حين توج الله مشواره الذي أصرّ عليه بالانتظام في الدراسة بالأزهر الشريف لم تستطع مغريات المدنية أن تلعب برأسه وتجرّه إلى الدناءة؛ فمن الدناءة في رأيه أن يترك الإنسان نفسه للشهوات تقوده فتصرفه عن العلم، عن الكرامة، ولا بد في النهاية أن تورده موارد التهلكة؛ ومن الذل في رأيه أن يطلب الإنسان رزقه من عبد مثله؛ فرزق الإنسان يتكفل به الخالق، و «في السماء رزقكم وما توعَدون» الذاريات22. هكذا قال سبحانه وتعالى في كتابه الكريم، أما الرزق الكريم فهو ما يجيئك دونما هدر لكرامتك أو جرح لإنسانيتك... هكذا كانت تجيئه الهدوم وقت احتياجه إليها دون أن يطلبها؛ كان هناك

دائماً من لا يرضيه عريه الوشيك فيناديه في السر ويعطيه المنحة الإلهية جلابيب مخيّطة جاهزة أو أقمشة ومعها ثمن خياطتها...
في جوار الأزهر الشريف والإمام الحسين كانت تصادفه الولائم المبذولة لأهل الله بالمجان؛ ما عليك إلا أن تحوّد على مائدة من موائد الرحمن تلك فتجلس وتسمّي باسم الله الرحمن الرحيم وتأكل حتى تملأ بطنك مما لذ وطاب؛ إلا أنه لم يكن يجود؛ عقدة الذل والكرامة تشكّ تماماً، يروح ويجيء عدّة مرات يبصبص للأكل والآكلين كالذئب يبحث بين الآكلين عن أحد يعرفه؛ فإن رآه ملتهياً في الأكل سوف ينبّهه بشكل شرعي، سيقول له من على البعد بصوت عال:
«السّلام عليكم! مساء الخير يا فلان!»
عندئذٍ سيرفع فلان رأسه عن الأكل ليرى من ذا الذي ناداه، ومن قبيل الذوق والمجاملة الاعتيادية سيقول له:
«أهلاً وسهلاً تفضّل الأكل يا رجل!»
هكذا يكون قد تلقى التأشيرة على جواز المرور فيندس بين المناكب والأرداف ويتصرّف، وإنه لخبير بكيفية التعامل مع ما تحتويه المائدة. الإكادة أنه كلما ألقى السلام على أحد يلتحق بمائدة من موائد الرحمن يطير سلامه في الهواء بدداً تحت قرع الملاعق وطحن الأسنان وخوار البشر وهم يأكلون في حالة حيوانية صرفة؛ وحتى إن سمع من ناداه صوت ندائه فإنه يكتفي بالتلويح له بالتحية بيد متشنجة ملوثة دون أن ينظر إليه. ولقد أنفق الشيخ عبد المقصود زمناً طويلاً وتجارب عدّة حتى تأكد من حقيقة أنه لا سلام على طعام، أن الإنسان متى غرق في بحر الأكل صعب انتشاله إلا أن يطفو لوحده على سطح التخمة... فامتنع عن إلقاء السلام على أي مائدة بل اعتاد الموقف المضاد مع ما في إعادة ضبط النفس على السلوك المضاد من عناء وتعذيب للنفس يصعب احتماله إلا على مثل هذه النفس اللوامة الحرنانة المقفولة على محفوظات شاخت وانتهى زمنها وبطل مفعولها فباتت أشبه بنورج يجرّه البغال وسط جُرن ممتلئ بماكينات كهربائية حديثة تتلقى أعواد القمح بسنابلها فيتدفق الحَب من فرجة والتبن من فرجة أخرى بحيث تنجز محصول عشرة أفدنة في سويعات قليلة.
اعتاد الشيخ عبد المقصود أن يقطع على نفسه الطريق عند رؤيته لأية مائدة فيهرب إلى طريق جانبي. وحيث كان بعض زملائه (الملحلحين) يقتربون إلى زملائهم الكبار المشهورين خارج نطاق الجامع الأزهر بين العامة والتجار؛ أولئك الذين يدعونهم لإحياء الختمات وفاءً لنذور أو تكفيراً عن ذنوب، فيعطف الشيخ المدعو على زميلين يختارهما ليشاركانه الليلة حيث يجلس ثلاثتهم في حجرة استقبال في بيت محترم من صبيحة ربنا إلى ما يشاء الله من الليل، لكي يختموا قراءة القرآن كله، لإضفاء البركات على هذا المكان وأهله، خلال ذلك ينالهم ثلاث وجبات سمينات من لحم ضأن أو إوز أو بط مع أناجر الفتة والمرق، وحلوى وفاكهة لم يسمع أحد منهم باسمها من قبل؛ فوق ذلك كله يأخذون نقوداً، بضعة قروش يوزّعها كبيرهم عليهم بغير عدل ولا قسطاس إنما لا بأس في ذلك. من هنا يتلحلح الزملاء المتودّكون في التودّد إلى أمثال هؤلاء الشيوخ لينالوا من العزّ جانباً بعد طول جفاف وحرقة قلب بجراية الأزهر التي على الرغم من شحها غير دائمة.. إلا الشيخ عبد المقصود لم يفلح في ذلك أبداً؛ لقد حاول مراراً وتكراراً في الواقع لكنه يفاجأ دائما بشيء حاد وصلب كبقايا جذور الحطب والحلفاء والنباتات الشيطانية يقف في حلقه إن داست فوقه الكلمات مات؛ فيكف في الحال عن محاولة المجاملة، لا يبقى منتصباً في ذهنه ماثلاً في بصيرته إلا كونه يتودّد من أجل الاسترزاق والمنفعة، لا من أجل الحب والإنسانية سيما وأنه على يقين بأن محاولته للتودّد حتى وإن كانت صادقة وخالصة لوجه الله والإنسانية فإن المتودّد إليه لن يتلقاها مثل هذا القبول إذ إن نفسه التي فسدت باتت تلون كل مجاملة تأتيه وتفسرها بأنها استدرار للعطف والتربّح من العلاقات... وهكذا قامت بينه وجمهرة الزملاء سدود وإن كانت وهمية إلا أنها أشدّ فاعلية في عزله مما لو كانت سدوداً حقيقية كسدّ مأرب..
على أن جوعاً وحشياً، ربما بأثر رجعي، قد انقض على الشيخ عبد المقصود ذات يوم حار عصيب، لعله كان يوم موسم شعبي، أغلب ظنه أنه احتفال بيوم عاشوراء، وهو تقليد رسّخه الفاطميون في مصر، حيث يحتفل المسلمون المصريون بذبح الذبائح وطبخ نوع من الحلوى تسمّى بالعاشورة مصنوعة من اللبن والأرز المدشوش، ولا بدّ لكل بيت مسلم أن يطبخ لحماً في ذلك اليوم. يومها امتلأ حي الأزهر والحسين بروائح الشواء الشهية منبعثة، ليس من المطاعم ومحلات الكباب فحسب، بل من جميع نوافذ البيوت في الباطنية والغورية والعطوف وخان الخليلي وكفر الطماعين، الفضاء كله شواء في شواء، يستفز في الإنسان غريزة الافتراس المقموعة فيه مؤقتاً، تجعل الأسنان تضرس وتكزّ، واللعاب يسيل، والبطون تعوي، الناس على أرصفة المطاعم ينهشون في شرائح وريش، الأسياخ طالعة من قلب النيران تغري الأكولين الموسرين وتكيد للسابلة المعدمين. لكن حتى السابلة المعدمين في هذا اليوم لم يكونوا

معدمين، يكفي أن يفوت الواحد منهم على باب أي مسجد فيمدّ يده لمن يوزّعون أرغفة خبز محشوّة باللحم؛ وللمتسوّل أن يكرّر مدّ يده عند كل مسجد حتى يشبع ويدخر للغد أو لذويه من العجزة والمساكين.. لكن كيف يتأتى لشيخ أزهري على وشك أن ينال شهادة العالمية أن يمدّ يده كالمتسوّلين ليأخذ رغيفا حتى وإن كان محشوا بالجواهر؟! إنه لمن العار أن يفعل؛ ماذا يكون منظره في نظر أهل بلدته إن جاءت الطوبة في المعطوبة ورآه أحد فيهم فنشر الخبر في بلدته؟! سيقولون: طبعا وهل كان لمتسوّل مثله أن يحمل شرف العلم ووسام الجبّة والعمامة. بذلك تضيع رحلته هباءً، سيعود حاملاً شهادة دراسية عليا تنوء بحملها شخصية وضيعة مهزوزة في نظر القوم مخصوماً منها الاحترام والتقدير والمصداقية فكأننا يا بدر لا رحنا ولا جينا وكأنك يا أبا زيت ما غزيت...لا ...لا ....لا ... ديك أم هذه البطن القذرة؛ كل هذا المهرجان الفاتح للشهية إن هو إلا مهرجان للحيوانية البدائية المفترسة قبل أن يتحضر الإنسان بالدين والعلم ويعرف أنه يأكل ليعيش وليس يعيش ليأكل.. إن هي إلا سويعات قليلة وينفض هذا المهرجان كأن لم يكن..
مهمة الشيخ عبد المقصود الآن أن يهرب من هذه الحمى الافتراسية الصاخبة؛ آه لو ينام، النوم الآن حلم حياته، لن ينسيه ألم الجوع وقرص البطن وعواء المصارين إلا النوم، النوم بعمق يقارب الموت، ولكن كيف؟ ذلك شبه مستحيل، فالحجرة المشتركة التى يبيت فيها مع زميلين، أحدهما من اليمن والآخر من الصومال، تفح صهداً وزخماً؛ زميلاه ثرثاران كماكينتين للحفظ والتسميع لا تكفان عن إصدار الصرير والقرقعة، النوم فيها غير متاح في عزّ الليل فما بالك بجهارة الضحى؟ آه، يا للإلهام، يا لها من فكرة طيبة: الصعود إلى الشرفة الثالثة من المئذنة البحرية. إنها ملقف هواء لا مثيل له في مصر بأكملها؛ على الأرض الرطبة يتمدّد متوسداً إحدى ذراعيه ليغيب في النوم العميق قبل أن يكمل قراءة الفاتحة، وعصف الهواء العبقري سيرفعه إلى السموات السبع ينسيه كافة الشهوات اللعينة.
لحظتذاك كان ثلاثة من زملائه الموسرين يريدون الاحتفال بموسم عاشوراء كبقية القوم؛ قرّروا الاشتراك في الإنفاق على غدوة مخصوصة محترمة تليق بهذه المناسبة المفترجة؛ ذهبوا إلى جزار شهير، قطع لهم ثلاثة أرطال من الضأن المشفى، خرطها فوق ورقة سميكة مفروشة بالبقدونس، خرط فوقها رطلا من الطماطم، ومثله من شرائح البصل، والقليل من الفلفل والمشهيات العطرية؛ ثم طوى أطراف الورقة فوقها بإحكام؛ دفعوا بها إلى الفرن العمومي حتى استوت فسحبوها، سحبوا كذلك تلا من أرغفة الخبز البلدي الساخن، وقرطاسا من الطرشي..
عبأوا كل ذلك في جعبة كشكارة الأسمنت؛ وقفوا يتشاورون في أمر المكان الذى يأكلون فيه هذه الوليمة في أمان بحيث يضمنون أن طفيلياً من الزملاء لن يرمي جثته عليهم ويشاركهم في أكلها؛ هنا طقت الفكرة العبقرية في دماغ أحدهم فنفذوها على الفور.. صعدوا بالوليمة إلى الشرفة الثالثة من المئذنة البحرية حيث لا أحد على الإطلاق يتوقع وجودهم فيها أو حتى يشمّ رائحتهم؛ من شدّة اللهفة فرشوا كيفما اتفق قرب فتحة السلم، شرعوا يأكلون.
الشيخ عبد المقصود أصابه ذهول، لقد هرب من مهرجان الافتراس الشهي فإذا به يلاحقه فوق المئذنة حقيقة لا مجازا!! إن في الأمر لتحدّيا واضحا يريد أن يعذبه ويهزم كبرياءه. راح في رقدته في الجانب البحري ينصت إلى عملية المضغ والهمهمة فيما ينتفض جسده خوفا أو جوعا لا يدري.. غصبا عنه تنحنح: إحم..
فزع الأخوة الثلاثة الآكلون؛ توقفوا عن المضغ فاستمعوا إلى صوت تنفس خشن على الجانب الآخر للشرفة. قام ثلاثتهم، لفوا، فوجئوا بالراقد يتوسّد ذراعه وينتفض من شدّة الإعياء؛ ارتفعت صيحاتهم المندهشة:
«الشيخ عبد المقصود؟ يا للنصيب الغلاب!!
قمّ يا شيخ! تعال! اللقمة ليست تنادي آكلها.. فحسب بل وتذهب إليه في عقر داره أحياناً»
شدّوه من ذراعه ليقف؛ أوسعوا له مكانا بينهم؛ حاولوا استئناف الشهية لكن الضحك الهستيري عطلهم تماماً، مع أنهم كفوا عن النظر إلى بعضهم البعض درءا لمسبّبات الضحك، إلا أن اللقيمات كانت تكاد تنطرد خارج الأفواه المقهورة على الضحك الهستيري، الضحك من أنفسهم ربما، مما دبّروا له وأحاطوه بالسرية والكتمان حيث لا تدبير إلا ما قد وضعه المدبّر الأعظم؛ ولكن الشيخ عبد المقصود كان هو الوحيد الذي قد راح يأكل بشهية فائقة، فلقد رأى أن الأكل يعتبر أكله هو، أن هذه الوليمة قد أعدّت بإلهام من الله بواسطة هؤلاء الزملاء لكي تجيء لحدّ عنده في هذا المكان البعيد فيما بين السماء والأرض؛ كان كأنه صاحب الوليمة وهم الضيوف...
إلا أنه بعد أن شبع تماماً، ربما لأول مرة في حياته، ملّس بيده على بطنه، وإشراقة طازجة سطعت على وجهه وشت بأنه استوعب درسا عميقا جداً، فبدا كأنه يستدرك على نفسه إذ يقول في نبرة امتنان وورع:
ولكن مع ذلك يا إخوان فإن الرزق لا بدّ له من سعي ولو «بالنحنحة!»
ضحكوا وأومأوا برؤوسهم مؤيّدين، ثم حملقوا فيه في استعبار...

رسم: نجيب فرح - مصر

ابتسامة الجيوكندا الجحاوية والبيتسا العربية!

د. علي فهمي خشيم
كاتب من ليبيا

مَنْ منا لا يعرف «جحا»؟ تلك الشخصية التراثية الشهيرة وقد نسجت حولها الروايات والحكايات ورويت النوادر المضحكات؟ شخصية عذبة اختلط لديها الجد بالهزل والحكمة بالغفلة والذكاء بالغباء، وامتزجت الحقيقة بالخيال والواقع بالأسطورة، وتعددت صوره وهيئاته.. لكنه ظل «جحا الضاحك المضحك» كما وصفه الأستاذ العقاد في كتاب له عنه. وقد اعتنى الباحثون العرب المحدثون بهذا النموذج الغريب العجيب الذي وجدوا فيه مجالاً خصباً لدراسة التراث الشعبي كما هي دراسة الدلالات السياسية والاجتماعية في ما يروى عن جحا هذا، مستندين إلى ما تعج به عنه كتب التراث منذ القرن الثاني للهجرة، وما أورد ذكره كبار الكتاب الأقدمين من الجاحظ إلى ابن قتيبة، فالميداني، حتى ابن الجوزي ومن تلاه. كلا.. بل إن شاعر الغزل الأشهر، عمر بن أبي ربيعة، ذكره في قصيدة له، قال:

دلَّهتِ عقلي وتلعَّبْت به
حتى كأني من جنوني جحا!

وإذا كان ابن أبي ربيعة قد وصف جحا بالجنون فإن غيره نعته بالحمق ورأى آخرون فيه عين الحكمة وتمام العقل وإن كان عرف عنه التباله خروجاً من موقف حرج أو تخلصاً من ورطة مُهلكة.

يقول ابن منظور في (اللسان): «وجحا اسم رجل... معدول من جحا، يجحو إذا خطا». قال أيضاً: «جحا بالمكان، يجحو: أقام به». فلا ندري أي القولين أصل الاسم. وكما تنوعت دلالة الاسم نجد تنوعاً في الشخصية ذائعة الصيت وقد تتبعها الدكتور محمد رجب النجار في كتاب له بعنوان (جحا العربي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت 1978م) بتفصيل كبير خلاصته أن هناك جحا عربيّاً اسمه دجين أبو الغصن بن ثابت اليربوعي (أو الفزاري) البصري كنيته جحا، وهو الأسبق زماناً من جحا التركي المعروف باسم الخوجة نصر الدين، أو نصر الدين خوجة، ويرى بعض الباحثين أن كلمة «خوجة» التركية ليست سوى تحريف للعربية «جحا».

في الوطن العربي صار لكل قُطر «جحاه» الخاص به، تصطبغ النوادر المروية عنه بصبغة محلية وتنسب إليه حكايات في أغلبها خرجت من ذات البيئة المعينة.
هناك جحا المصري وجحا الشامي وجحا المغربي.. الخ. وقد ألف الأستاذ علي مصطفى المصراتي كتيباً ظريفاً عن (جحا في ليبيا) أورد فيه ما جمع من التراث العربي عن جحا هذا، كما سرد ما يعرف من حكايات ذات نكهة ليبية خالصة. قال الأستاذ المصراتي معدداً صور هذه الشخصية العجيبة: «وما أكثر طوفان جحا وجولاته، فهو يحمل أكثر من صفة ولديه أكثر من جنسية وتتجاذبه كثير من الشعوب.. فهو تارة عربي، وأخرى تركي، أو هو مولَّد من المولَّدين، وهو تارة أخرى إنكليزي ولعله يطلب الانضمام إلى مجلس اللوردات، ثم هو إيطالي، أولم يدخل جحيم دانتي؟ ونجده ألمانياً باسم (الهرهاول كلاس)، ولعله تسرب عن طريق صقلية فكان (جيوكا)».
المهم أن «جحا» كان في الإيطالية الصقلية «جيوكا (جوكا/جُكا، إذ ليس عند الأوروبيين حاء فأبدلت كافاً، وليس في الإيطالية (جو) فكانت (جيو)». وجحا - رحمه الله أيّاً كان أصله - رمز الفكاهة والنكتة والمرح، وقد مرت بخاطري الكلمة الإنكليزية «جُوك» ioke ومعناها: فكاهة، نكتة، مرح، مزاح.. الخ. ويقول قاموس اكسفورد إنها دخلت الإنكليزية في القرن السابع عشر، ثم لا يحدد أصلها، ولعلها.. لعلها من اللاتينية jocus بمعنى: مزاح، هزل، دعابة.
السؤال الذي يخطر في البال هو: لماذا تأخر دخول هذه الكلمة - إن كانت لاتينية - إلى الإنكليزية حتى القرن السابع عشر يا ترى؟ هل يرجع السبب إلى أن اللاتينية نفسها أخذتها عن مصدر آخر فلم تعرفها إلا متأخرة؟
اسم «جحا» مسجل منذ القرن التاسع للميلاد عند ابن قتيبة في (عيون الأخبار)، ولا جدال في أنه كان معروفاً قبل أن يدون، ثم كتب عنه الكثيرون من بعد، وهو عرف عند مختلف الشعوب قديماً، فحسب مرة عربياً وأخرى تركيّاً وثالثة روميّاً. فمن المعقول جدّاً أن ينتقل إلى اللاتينية عن طريق صقلية التي عمرها العرب المسلمون جملة قرون من الزمان. فنجده joca (الإيطالية gioca) ومنها jocus = مزاح، فكاهة، هزل، التي أنتجت الإنكليزية joke، ثم جاءت كلمات أخرى من مثل jocose (فكه، ماجن، مداعب، هازل)، وكذلك: jocund : فرح، جذل، خفيف الروح، والاسم: jocundity، jocundness وهنا نقف قليلاً jocund هذه، يقول معجم اكسفورد، قد تكون جاءت مثلما جاءت joke - من اللاتينية jocus، وإن كان الأمر غير مؤكد، وحين نعود إلى الإيطالية، بنت اللاتينية الدانية، نجد في قاموسها إلى جانب مشتقات كثيرة كلمة شهيرة هي «جيو كندا» gioconda فهل تذكرها؟ إنها تسمية أخرى للوحة الفنان الأعرف «ليوناردو دافنشي» المسماة أيضاً «موناليزا» - بابتسامتها الغامضة الساحرة.
الجيوكوندا = الضاحكة، البشوشة، المبتهجة، المغتبطة، المسرورة، المنشرحة، وكيف لا تكون كذلك وهي تجلس أمام الفنان العظيم ليخلدها قطعة رائعة تحتل مكان

رهاب الهيمنة اللغوية الإنكليزية يسيطر على الفرنسيين

اللاشتقاقات اللفظية تدور في فلك النظام والقانون والنسق والترتيب

الصدارة في متحف «اللوفر» الباريسي؟!.
اسم موناليزا مكون من مقطعين: مونا (تصغير مادونّا، أي السيدة) + ليزا (تصغير إليزابيث)، أما نعتها بـ «جيوكوندا» فقد قيل إنها نسبة إلى زوجها «ماركيز دل جيوكو ندو» أحد وجهاء فلورنسة. قال الأستاذ جيرمان بيزان في كتابه عن متحف اللوفر إن هذا التعليل مشكوك فيه ولا يقبل كما هو.
لكن التسمية - لغوياً - تعود إلى الجذر gioca وهو يؤدي إلى معاني اللعب، واللهو، والتسلية، والدعابة، والمزاح، والعبث، والسخرية.. وكلها موجودة في ابتسامة «الجيوكوندا» التي لم تفسر بعد رغم اجتهاد المجتهدين، هل هي ابتسامة لاهية، أم عابثة، أم مداعبة، أم ساخرة، أم هي مجرد ابتسامة «صفراء»؟!
الأرجح إذن أن تسمية الجيوكندا «وحتى لقب زوجها: ماركيز جيوكندو» جاءت من gioca التي لم تثبت لاتينيتها الأصلية، ونرجح أنها من «جحا» التي دخلت اللاتينية من العربية عن طريق صقلية.. فهي ابتسامة «جحاوية» إذن بكل تفانين جحا وأفانينه. فهل رأيت كيف تتوثق صلة «جحا» بـ «موناليزا» المدهشة؟!

البيتسا العربية!

جاء في الأخبار منذ فترة أن الحكومة الإيطالية تقدمت إلى منظمة الأمم المتحدة للتربية والثقافة والعلوم (اليونسكو) بطلب قرار دولي يعتبر طبق «البيتسا» تراثاً إيطالياً خالصاً يقع ضمن دائرة «الملكية الفكرية» الإيطالية ولا يجوز لأمة من الأمم اعتباره من جملة تراثها. وهذه حماية مشكورة للإرث الوطني علينا أن نتأسى بها فنطلب - نحن العرب - إدراج بعض أكلاتنا ضمن ملكيتنا الفكرية الخاصة، من مثل «الكشري» المصري و «الكسكسي» المغاربي و(التبولة) الشامية و(المسقوف) العراقي و(السمبوسك) الحجازي و(البازين) الليبي... الخ .
والأهم (الفطّاحة) الليبية وهي عبارة عن كتلة مبسوطة من العجين أشبه شيء بـ (البيتسا) لو أضيف إليها ما ينثر على الأخيرة من مواد كالطماطم والجبن والبصل ولحم التونة والفطر وبعض التوابل. والأكثر أهمية أن نتقدم إلى منظمة (اليونسكو) بتقرير أن تسمية (البيتسا) ذاتها تراث مشترك بيننا وبين الطليان باعتبار الكلمة ذات جذور عروبية في الأساس، فإذا ثبت أن للتسمية جذراً عروبياً فإن ما يتبع ذلك أن الأكلة نفسها عروبية الأصل، وبذا ينتقض طلب الحكومة الإيطالية المذكور.

كيف ؟
الكلمة تكتب في الإيطالية pizza وتنطق pitsa، ويقول (معجم وبستر) إنها من اليونانية pitta بمعني: كعكة، فطيرة. وفي معجم اليونانية pitta (بتشديد التاء) وpita (دون تشديد) بذات المعنى. ومن المعروف أن اللغة اليونانية نقلت الكثير جداً من المفردات عن اللغات العروبية القديمة، وبصورة خاصة عن الكنعانية والمصرية المرتبطتين بعربية الجزيرة بأمتن الصلات.
من المصرية القديمة لا تزال في مصر كلمة (بَتّاو) يقول عنها أحمد تيمور في (معجمه الكبير) إنها خبز يصنعه الفلاحون من الذرة خاصة، يُعمل أقراصاً صغيرة ومنه نوع يسمى «المصبوب» إذ لم يكن قلبه فارغاً بل مصبوباً صبّاً (وهذا شأن البيتسا). ويضيف تيمور نقلاً من (مجلة الموسوعات / مجلد 2 / ص 464) من مقالة لأحمد بك نجيب (وهو من كبار الأثريين علماء المصريات أوائل القرن العشرين) أن «البتاو اسم قديم معناه: الخبز».
وليس من المهم أن يُصنع (البتّاو) في مصر من الذرة، فقد نص الرجبي في (تاريخ الوزير محمد علي باشا) آخر ص 248 - 249 على أن (البتاو) هو «خبز الذرة البيضاء» خاصة. وهذا يعني أنه قد يصنع من الحنطة أو الشعير. ولنلاحظ أن أغلب خبز مصر كان من الذرة كما كان خبز الليبيين من الشعير الذي تصنع منه (الفطّاحة)، وخبز الأوروبيين من الحنطة.
والسؤال المهم: من أين جاءت كلمة (بتاو) هذه؟ فلنعد إلى معجم اللغة المصرية القديمة لنجد فيه: (تا) = خبز، رغيف، كعكة. (تاتا) = خبز القربان.
وهنا نلاحظ أمرين : الأول أن المقطع (تا) يرسم في القلم الهيروغليفي على صورة نصف رغيف دائري وهو يمثل حرف التاء في ذلك القلم. والثاني أن (تاتا) تعني في لغة الطفولة: خبز، باعتبار أن (تا) وهو صورة نصف الرغيف يكتمل رغيفاً كاملا إذا ما كررت (تا) ليصير دائرة رغيفية شهية! ومن هنا جاء في أثناء تعليم الطفل المشي وتشجيعه ليحرك قدميه الصغيرتين كي يبدأ خطواته في شوط الحياة عند عرب مصر:
تاتا.. خطيِّ العتبة
تاتا.. حبّة حبّة
وهذا ما يقابل عند عرب ليبيا:
د يدش حب الرمان... د يدش خبزة ودهان
وحين تقدم قطعة الخبز إلى الطفل يقال له: همِّ تاتا!
أي: كل الخبز.. يا صغيري الغالي!
في المصرية القديمة كلمات وتعابير ذات صلة بـ (تا) هذه من المفيد إيرادها.. للإنارة «ولنلاحظ أنها تأتي (تا) و(تاو) أيضاً»:
(تا . ن. ونم): خبز الطعام (تا .ل . ولم = تا الوليمة) .
(تاو . ن ف ر): خبز ناعم . مصنوع من دقيق ناعم (تا. نفر= نفرور) أي: «عيش فينو» . كما يعبر أهل مصر .
(تاو. حرو): خبز الملائكة (كما ترجمها «بدج» والأصوب:
خبز حوري (تاو حوري).

(تا. دوا): خبز الصباح (تا. ضوء = خبز النور).
فمن أين جاءت الباء في (بتاو) في اللهجة المصرية المعاصرة بعد (تاو)؟
إنها هي ذاتها أداة التعريف في المصرية القديمة (پا) pa بالباء المهموسة الثقيلة = «ال» ، ولها تاريخ يمكن للقارئ الاطلاع عليه في مواطنه. انقلبت إلى باء خفيفة (ب) في العربية فكانت (بتاو) أي: الخبز - بأل التعريف كما قال أحمد بك نجيب بالضبط، وظلت باء مهموسة في اليونانية pita وpitta التي جاءت منها الإيطالية pizza كما قال (معجم وبستر) وعادت إلينا «بيتسا» أو «بيتزا».
فهل تطلبها بالتونة أم تريدها بالفطر والطماطم؟
.. صحتين وعافية!

عن العَرْض والعَروض!

يذود الفرنسيون عن لغتهم المحبوبة بحماسة منقطعة النظير في وجه الزحف الأنجلو فوني المرعب. ومنذ جملة عقود أصدر السيد شابان ديلماس، رئيس الوزراء الفرنسي يومذاك، قراراً حرم بموجبه استعمال أية لفظة أجنبية في المعاملات الرسمية إلا أن يجيزها مجمع اللغة الفرنسية. رغم هذا فإن تيار المفردات والتعابير الإنكليزية الجارف شرع يسيطر على ألسنة العامة ويعم الحياة الفرنسية بوضوح، فأصبحت كلمات مثل: بارمان (الساقي) وباركنغ (موقف السيارات) وويك إند (نهاية، أو عطلة، الأسبوع) وكوكتيل (شراب متنوع المكونات) وغيرها كثير جزءاً من اللغة اليومية الفرنسية المتداولة، بل هي ولجت عالم الأدب من قصة ورواية وشعر، ولم يجد قرار السيد ديلماس نفعاً في دفع الغزو القادم.
حب الفرنسيين للغتهم دفعهم إلى الإمعان في نبذ أية كلمة في الإنكليزية حتى إن كانت ذات أصل فرنسي، مثال ذلك كلمة «كمبيوتر» ذائعة الصيت وهي من الفرنسية computer بمعنى: يعد، يحصي، يحسب. وقد اختلفنا، نحن العرب، في ترجمتها: حاسب آلي، عقل آلي، ثم أخيراً: حاسوب. وهي ترجمة موفقة للغاية، فإن مادة (حسب) العربية تفيد العدّ والإحصاء، كما تفيد الظن وهو تفكير، وهذه وظيفة الحاسوب (على وزن فاعول) الذي يعدُّ ويحصي.. ويفكر أيضاً بصورة من الصور. الفرنسيون رفضوا كلمة كمبيوتر.. العالمية في الواقع.. وارتأوا أن يستعملوا كلمة أخرى لنفس الجهاز هي ordinateur وقد ترجمت في بلاد الشام خاصة إلى العربية في صورة «نظّامة» أي تلك الآلة التي تنظِّم المعلومات وترتبها كما تَنْظُمها في سلك واحد يرجع إليه عند الحاجة والطلب.
والحق أن هذه هي الترجمة الدقيقة الصحيحة للفرنسية «أوردیناتور» التي جاءت من اللاتينية ordinator من الجذر - ordo بمعنى: نظام، نسق، ترتيب، سطر، خط مستقيم، رتل، تتابع.. وما إلى ذلك من دلالات.
يمكن للقارئ - بالطبع - أن يتقصى هذا الجذر اللاتيني - ordo في ما اشتق منه في اللغات الأوروبية الحديثة كالإنكليزية وفيها مثلاً:
order (نظام، نسق، ترتيب، رتبة، أمر).
orderly (منظم، مرتب)
ordinl (ترتيبي، تنظيمي)
ordinnance (تناسق، ائتلاف، قانون)
ordain (فرض، أمر، قانون)
ordinance (شريعة، قانون، قضاء، سنَّة)
وعشرات غير هذا من المشتقات التي تدور في فلك النظام والقانون والنسق والترتيب. وعلى الرغم من أن معجم اللاتينية الاشتقاقي يتتبع الجذر - ordo في اللغات الجرمانية والبريتانية والسلتية والايرلندية القديمة، ناهيك عن اللغات المعاصرة، فإنه لا يشير من قريب ولا من بعيد إلى اللغة العروبية التي سبقت وجود اللاتينية والرومان أنفسهم وظهور لغتهم بألفي عام على الأقل.. أعني الأكادية لغة عرب الرافدين الأقدمين، وفي معجمها العتيق ورد بوضوح: « أُرْتو» urtu (نظام، قانون، ترتيب، سطر، صفٌّ).
هذه الكلمة نقلها الفرس إلى لغتهم الفقيرة بعد احتلالهم بابل والاستحواذ على كنوزها الثقافية والعلمية. ولم يكن الفرس ذوي لغة حضارية راقية حين غزوا بلاد الرافدين العروبية، بل إنهم - لافتقادهم قلماً للكتابة خاصاً بهم - اعتمدوا القلم العروبي الآرامي رسميّاً في جميع معاملاتهم السياسية والاقتصادية والدينية.
صارت كلمة «أوردو» في الفارسية تعني: نظام، نسق، جيش - لأن الجيش عادة ينتظم في أرتال منظمة على رتب متعددة وبأنساق معروفة. نفس الكلمة انتقلت إلى لغة البنجاب وبلاد السند بنفس المعنى، ومن هنا تسمية لغة الباكستان المعاصرة «أوردو» أي: لغة الجيش أولاً، ثم صارت اللغة الرسمية للدولة الإسلامية في بلاد الهند.
فأين العربية العدنانية من هذا كله؟
لنقرأ ما جاء في مادة «عَرَض» في (لسان العرب المحيط) لابن منظور: «والعَرْض: الجبل، وقيل: العَرْض سفح الجبل وناحيته، وقيل: هو الموضع الذي يُعلى منه الجبل... ويشبه الجيش الكثيف به ... والعَرض: الجيش الضخم... ويقال: شُبِّه بالعرض من السحاب وهو ما سد الأفق». وأضاف: والعُرض والعُروض: الجيش. وابن منظور معذور في التماس أصل تسمية الجيش عرضاً في الجبل أو السحاب لأنه لم يكن يعرف الأكادية التي لم يكشف سرها إلا بعد وفاته بقرون.
قال أيضاً: والعَروض عروض الشعر، أنثى وربما ذكِّرت، والجمع: أعاريض، وسُمي عروضاً لأن الشعر يُعرض عليه. ثم عاد ليقول: والعَروض ميزان الشعر لأنه يُعترض بها، وهي مؤنثة ولا تجمع لأنها اسم جنس. فبأي القولين نأخذ يا ترى؟
وما عروض الشعر إلا نظام مصاريع أبياته وترتيب تلك الأبيات في القصيدة بنسق معين في ما يسمى بحور الشعر وتفاعيله.
ومعذرة. أنا أعني الشِّعر ولا أتحدث عما يدعى شعر الحداثة الذي ألغى كل نظام وترتيب وأنهى كل «أورتو» وordo و.. عروض!

الفرس خصبوا لغتهم الفقيرة بملفوظات بابل الغنية

اللغة العروبية سبقت وجود اللاتينية والرومان ولغتهم

يعتبر أوجين ديلاكروا الشخصية الرومانسية الأبرز في حقل الاستشراق الفني، نظراً لدخول الموضوع الشرقي في نسيج لوحته الزيتية على مدار نحو نصف قرن من الإبداع في الفن الفرنسي. فمنذ نعومة أظافره وحتى وفاته، كان الموتيف الشرقي بمثابة الرديف الإبداعي دائم التجدّد والظهور في أعماله. وبفضله دخل الموتيف الشرقي فن التصوير الرومانسي الفرنسي في شتّى الأنواع الفنية: اللوحة التاريخية، البورتريه، صور الحياة والبيئة، العاريات، المنظر الطبيعي.

والأمر في أنّ ديلاكروا يعدّ أكبر شخصية فنية في الحركة الرومانسية الفرنسية، وبما أنّ الاستشراق الفني ارتبط منذ خطواته الأولى في الفن ارتباطاً وثيقاً بابداعه في وحدة فنية متناسقة، متماسكة، فإنّه بلور ملامح الفن الاستشراقي في الفن الفرنسي والعالمي بداية القرن التاسع عشر.

أوجين ديلاكروا

د. زينات بيطارر
كاتبة من لبنان

قبل ديلاكروا كان الفن الاستشراقي سطحياً، مجتزءاً، مناسباتياً وغالباً ما كان استعراضياً أو توثيقياً وفي أحسن الأحوال يصبّ في خانة الموضة «الغرائبية» (Exotisme). وقد أدّى نزوع ديلاكروا الفنان الشاب (الذي ولد عام 1798، أي في السنة التي قام بها نابوليون بونابرت بحملته الشهيرة على مصر وبلاد الشام) نحو الشرق الاسلامي وحضاراته وفنونه، إلى بروز نمط جديد من الفن الاستشراقي، أحدث ثورة في الشكل والمضمون في فن التصوير الفرنسي وفي الاستشراق الفنّي على حد سواء، فبأعماله الفنية الاستشراقية افتتحت «المعركة الرومانسية» ضدّ التيار الأكاديمي المحافظ في فرنسا، وبها ارتبط التجديد الابداعي في الفن الفرنسي في عشرينيات القرن التاسع عشر، حيث تمّ استبدال المعايير والأسس الكلاسيكية اليونانية الرومانية القديمة، بمعايير جمالية وأخلاقية شرقية - إسلامية. ومع ديلاكروا أصبح الاستشراق الفني تياراً أساسياً في الحركة الفنية الرومانسية ومنها امتدّ تأثيرها لاحقاً إلى كلّ تيارات الحداثة في فرنسا والعديد من الدول الأوروبية وأميركا. وهو أبرز الفنانين الغربيين الذين استلهموا فن المنمنمات الاسلامية في تشكيل بناء لوحاتهم الاستشراقية.

لماذا التوجّه إلى حضارات الشرق؟

أدّت كل الظروف السياسية والاقتصادية والثقافية التي سادت في الثلث الأول من القرن التاسع عشر في

ـــــروا

فرنسا، إلى توجّه الفنان ديلاكروا الشاب نحو النهل من حضارات الشرق وفنونه. ففي الوقت الذي درس فيه الفن في محترف الفنان (بيير نرسيس غيران Pierre-Narcisse Guérin - 1774 -1833) أحد أبرز فناني عصر الإمبراطورية، ومصوّر عدد من لوحات حملة بونابرت على مصر، كان الفنان ديلاكروا يتردّد على متحف اللوفر، منذ عام 1817، ليستنسخ أعمال كبار الفنانين القدماء. كما أنّه قام في هذه الفترة باستنساخ الأزياء الشرقية والأنواط والنقود والجياد والأسلحة والأزياء الشرقية الموجودة في حوزة أحد أصدقائه الفنان أوغست[1]، وتلك المحفوظة في متحف اللوفر. إلا أنّ الأمر الأبرز في هذه المرحلة من حياة الفنان ديلاكروا الشاب، يتمثل في عملية استنساخه للعديد من المنمنمات الإسلامية بشتى مدارسها (الإيرانية، الهندية، ومدارس آسيا الوسطى أي بخارى وسمرقند) والمحفوظة أيضاً في متحف اللوفر. وقد ترك العديد من الرسوم والتخطيطات التي تثبت جدّية أبحاثه حول الفن الإسلامي وخصوصيته التأليفية واللونية والموضوعاتية. وهو من أوائل الفنانين الغربيين الذين درسوا الشرق وحضاراته الفنية، من ضمن بناة الجمالية والأخلاقية المميزة له، قبل الشروع بتصوير لوحاته الفنية الاستشراقية، والسؤال الذي يطرح نفسه أمام القارئ: لماذا ديلاكروا بالذات؟ ولماذا الفن الشرقي الإسلامي بالتحديد؟

إنّ واقع الحياة الثقافية والفنية الفرنسية بين حملتين عسكريتين على الشرق الإسلامي: حملة بونابرت على مصر عام 1798 وحملة الجزائر عام 1830، وضع الفنان الشاب ديلاكروا، أمام ينابيع الحضارة الفنية الإسلامية، واستلهام قيمها وقوالبها ومعاييرها الجمالية في عملية بحثه عن أطر الفن الجديد والبديل عن القواعد والتقاليد الكلاسيكية القديمة.

معلوم أن الفترة التي أعقبت الثورة الفرنسية، كرّست المذهب الكلاسيكي الجديد (Néo-Classicisme) في الأدب والفن معاً، بوصفه المذهب الرسمي السائد في الأكاديمية والصالونات الرسمية. وقد تصدّر هذه الحقبة من الفن الفرنسي جاك لوي داڤيد (1748-1825) وتلامذته جيرار (Girard)، جيروديه، ج.أ. غرو (1771-1835). بعد سقوط بونابرت ورحيله عن سدّة الحكم في فرنسا عام 1814 وعودة الحكم الملكي البوربوني، بدأت تظهر معالم أزمة فنية تَمَثلت في أزمة مدرسة داڤيد الكلاسيكية الجديدة، وبوجه خاص بعد رحيل الفنان داڤيد من فرنسا عام 1814 إلى بلجيكا، في هذه الفترة التي عرفت بعهد الاصلاحات (1830-1815).

وبات لا بد من مخرج من هذه الأزمة، لاسيما و«أنّ الأدب غدا في تلك الفترة تافهاً وعديم اللون، ولم تكن حال فن التصوير بأفضل منه، فقد عرض آخر تلامذة جاك داڤيد لوحات ضئيلة القيمة، رُسِمَت وفق المعايير اليونانية والرومانية القديمة. واعتبرها الكلاسيكيون من آيات الفن، لكنّهم كانوا يتثاءبون رغم إرادتهم أمامها، مغطّين أفواههم براحات أيديهم»[2]. كتب تيوفيل غوتييه مؤرّخاً هذه الحقبة من تاريخ الثقافة الفرنسية.

فمن ناحية استنفد المنسق الكلاسيكي السائد امكانياته الابداعية وأخذ يكرّر نفسه مبتعداً عن التطلعات الروحية للفرد والمجتمع، أي متجاهلاً هموم ابن القرن التاسع عشر.

ومن ناحية أخرى، انفتحت أبواب فرنسا على أوروبا وثقافاتها بعد أن كانت مغلقة الحدود معها بسبب حروب بونابرت فيما بينها. فتسنّى للمثقف الفرنسي الاطلاع على نتاج الرومانسيين الألمان والإنكليز من خلال ترجمة أعمال روّاد الأدب الرومانسي (شليغل، شلينغ، نوڤاليس، بايرون، شيلي، والتر سكوت وكذلك ترجمة هردر وغوته). وعلى الرغم من أنّ الرومانسية في ألمانيا وإنكلترا، ساد فيهما الموتيف الشرقي الهندو-فارسي بسبب ضلوع استشراقهما المؤسساتي بهذا الجزء من الشرق، إلاّ أنّ تأثير الاستشراق الأدبي الرومانسي الألماني والإنكليزي كان كبيراً على الفن الفرنسي بالذات. وإذا كان الرومانسيون الألمان «قد قدّموا النظرية الرومانسية للفرنسيين»[3]، حيث حاول الفرنسيون آنذاك، على حدّ تعبير غوته، «أداء الدور الذي لعبه الرومانسيون الألمان في سبعينيات القرن الثامن عشر». فإن أثر الاستشراق الأدبي الإنكليزي قد اتسم بأهمية كبيرة بالنسبة إلى الأدب والفن التشكيلي الفرنسي. فقد لقي شعر بايرون رواجاً كبيراً في فرنسا لقربه من الروح الفرنسية الثورية ولتمرّده على النزعة الإنكليزية المحافظة، ولإعجابه بالشرق وأساطيره وبنابوليون وكذلك عبادة الطبيعة في شعره. لذلك نرى أنّ عصر الإصلاحات في فرنسا تركّز فيه الانتباه على الموتيف الشرقي في أشعار بايرون وغوته بشكل أساسي، وقد ألهمت أعمالهما العديد من الفنانين

والذين شكل الموتيف الشرقي والاستشراق بالنسبة لهما جزءاً لا يتجزأ من نظريتهما الأدبية الرومانسية. ولا بد من تأكيد دور شاتوبريان، مؤسس الرومانسية الفرنسية في الأدب، في جذب انتباه المثقّفين والفنانين الفرنسيين نحو الشرق بعد رحلته إلى الأراضي المقدّسة واسطنبول واليونان ومصر وتونس ما بين عامي 1807-1806 حيث نشر كتابه «Itinèraire de Paris à Jérusalem» عام 1811، متضمناً وصفاً للآثار والطبيعة والإنسان والرحلات التي قام بها الرحالة منذ أقدم العصور، مؤكداً على ضرورة زيارة الشرق كأحد مصادر الوحي والإلهام الديني والفني. وهو سبق وأوجز نظريتين في الإبداع، رابطاً الأدب بالطبيعة والإنسان بالدين والفن بالتاريخ في كتابه «حول تجربة الأدب الإنكليزي والنظر في روح البشر والأزمان والثورات» عام 1795. وقد ضمن كتابه هذا الأسس الأولى لنظرية اللون في المنظر الطبيعي، رابطاً التدرجات والمقامات اللونية بتغير حركة الشمس في النهار وبعلاقة الضوء باللون وتغييراته وانعكاساته على المنظر الطبيعي التي عمل بأصولها روّاد المنظر الطبيعي الإنكليزي (كونستيبل، لاورنس تيرنر، فيلدنغ وغيرهم). كما أنّه في كتابه «عبقرية المسيحية» ربط الابداع بالعودة إلى الشاعرية التاريخية وإلى التاريخ الذهبي للمسيحية أي إلى القرون الوسطى والحروب الصليبية والإقلاع عن التقاليد الفنية الكلاسيكية بشق طريق جديد[4] عبر الشرق مهبط الوحي والإلهام وبدعوة مبطنة لحروب صليبية جديدة لفتح الشرق.

خصوصية ديلاكروا

بالتزامن مع هذا النزوع الأدبي نحو الشرق والاستشراق في الحركة الرومانسية الفرنسية نشطت في هذه الفترة الدراسات التاريخية في فرنسا. فظهرت العديد من الكتب عن تاريخ القرون الوسطى والحملات الصليبية في سياق تطور وازدهار علم التاريخ. نخصّ بالذكر (لاكريتيل، سيزموندي، لوتيه، ميشو وغيرهم) كما شهدت هذه الحقبة تطوراً في «علم المصريات» ونشاط البعثات العلمية والأثرية المستمرة إلى الشرق، خصوصاً بعد اتفاقية التعاون التي وقّعها محمد علي باشا مع فرنسا بشأن إرسالها خبراء إلى مصر. فانفتحت الطريق مجدداً أمام الفرنسيين لزيارة الشرق الاسلامي الذي سرعان ما اتضح بالنسبة لهم أنه مهد المسيحية وإسبانيا الإسلامية وأغاني التروبادور وأعمال رولاند البطولية والجانب الأسطوري من الحملات الصليبية، إذاً على أعتاب مرحلة جديدة تفتحت أمام الفنانين والأدباء الفرنسيين السبل لشق منحى إبداعي جديد قادر على التعبير عن روح العصر وعن هموم الفئة الاجتماعية التي تشكّلت عهد ذاك، والتي لم يكن بوسعها إدراك العديد من الافكار والرموز الميتولوجية اليونانية والرومانية الكلاسيكية التي تربّى عليها النبلاء والطبقة الأرستقراطية في العهد الملكي.

هذا الواقع السياسي والثقافي بكل إرهاصاته الداخلية ونتيجة التغييرات السياسية الطارئة بعد رحيل بونابرت

ترك العديد من المخطوطات التي تثبت جدّية أبحاثه حول الفن الإسلامي

وعودة النظام الملكي، وعجز القوالب الكلاسيكية القديمة عن التعبير عن روح العصر، حتّم مسألة البحث عن أطر إبداعية جديدة لدى الفنان ديلاكروا الشاب وعدد من أبناء جيله الفنانين: تيودور جيريكو، أوغست فوربان، هوراس ڤرنيه، أ. نغر، ك. شامارتان، أ. شيفر، كاميل روكبلان، ألكسندر غابريال ديكان، الأخوة جوانو، كاميل روجييه وغيرهم.

نستطيع أن نحصر استشراق الفنان الفرنسي ديلاكروا في مراحل ثلاث من حياته الفنية، وهي تنامت وتطورت بتطور عمارته الفنية على مدار حوالي نصف قرن. فكلّ مرحلة تميّزت بموضوعات وأجناس فنية استشراقية جديدة أضافت مخزوناً إبداعياً إلى مجمل المنظومة الايقونغرافية الرومانسية والاستشراقية.

المرحلة المبكرة

في بداية عشرينيات القرن التاسع عشر أنجز ديلاكروا عدداً من التخطيطات والليتوغرافيا وبعض البورتريهات مثل لوحة «المبعوث الفارسي» ومحظية «المبعوث الفارسي» وبورتريه «ضابط تركي يعتمر العمامة»، التي تميّزت بنزوع نحو الزخرفة وفن الأرابسك الإسلامي. وفي عام 1821، رسم مائية بعنوان «محظية» وفق تقاليد عصر الروكوكو العائدة للقرن الثامن عشر. وبين العامين 1822 و1823 رسم ديلاكروا عدة لوحات تمهيدية كانت بمثابة التمارين الفنية الاستشراقية لإنجاز أعماله الكبرى لاحقاً ومنها لوحة «تركي يطلق النار» و«خلاسيه» و«يوناني في الكمين» ومشهد «معركة بين اليونانيين والأتراك» و«يوناني جريح». هذه الأعمال المبكرة هيأت ديلاكروا الشاب للدخول في صلب الواقع الثقافي والسياسي عن طريق لوحته الشهيرة «مذبحة هيوس»، 1824، 419 × 354 سم، زيت على قماش، محفوظة في متحف اللوفر في باريس[5].

تعتبر لوحة «مذبحة هيوس» فاتحة الفن الاستشراقي في اللوحة التاريخية الرومانسية وفاتحة ولوج ديلاكروا إلى باطن المعارف الشرقية: التاريخ والجغرافيا، والفنون وأدب الرحلات الاستشراقي وكذلك قراءته لكتب المستشرقين ونسخ الملابس والأسلحة من ألبومات الفنانين الأوروبيين الذين زاروا الشرق في القرن الثامن عشر أمثال ميللنغ، وروسية[6]. فقد استعد لهذه اللوحة باطلاع جدّي على العديد من الأبحاث والدراسات عن الشرق. فقرأ مؤلفات ساڤاري وتاريخ مصر في عهد محمد علي للمؤرخ متيجين، ومذكرات الكولونيل فوتييه واستنسخ لوحات الغرافيك في ألبوم «كارترايت» والأزياء التركية للمؤلف شيك، ورسوم كتاب «أخلاق وعادات الأتراك» لروسيه. وقام باستنساخ الأزياء والأسلحة من المنمنمات الإسلامية[7]. وكذلك قام بالتمرّن على رسم الجياد الشرقية، كما درس أعمال الرسامين الفلاندرين والهولنديين وفيلاسكس ورمبرنت لكي يجيد تشكيل المناخ اللوني الشرقي الدافئ. واستعان بمبادئ فن المنظر الطبيعي الإنكليزي لدى كونستيبل.

عرضت هذه اللوحة في صالون عام 1824، أي في خضم «المعركة الرومانسية» ضد الأكاديميين وعكست لوحة «مذبحة هيوس» المغزى الرومانسي للحياة والفن. فمن خلال صورة نضال الشعب اليوناني من أجل استقلاله وحريته من حكم الدولة العثمانية، تم التأويل والإشارة إلى صورة الواقع الفرنسي ونضال الرومانسيين الشباب فيه ضد المذهب الكلاسيكي وضد سياسة الدولة الفرنسية في عهد الإصلاحات بشكل عام.

إنّ تصوير مشهد من الواقع المعاش آنذاك والمأخوذ من صورة صراع الشعب اليوناني والأتراك يحمل تأويل شتى أنواع الصراع: الشعب ضد الاستبداد، أوروبا والشرق، الإسلام والمسيحية، الحرية والاستعمار وغيرها. فقد حمل ديلاكروا دلالات الواقع التاريخي المعاصر للصورة الفنية الاستشراقية. وهو رمز بصورة «الصراع» الايقونغرافية الرومانسية إلى كل أشكال الصراع، رامياً إلى غزارة الإيحاء والتأويل وعدم حصرها في دلالة واحدة. وهو قد جسّد تراجيديا العصر الرومانسية داخل فرنسا وفي أوروبا والشرق الإسلامي دون ضيق أفق، تفاعلاً منه مع الحدث الآني الملتهب أو المتوتر والمعبّر عن هموم وهواجس الفنان في زمان ومكان محدّدين، منطلقاً من العقيدة الرومانسية التي عبّر عنها ستندال قائلاً: «إن الرومانسية في جميع الفنون هي ما يصوّر الناس في زماننا»[8].

مذبحة هيوس

إنّ حالة اندماج الرومانسي مع أبطاله كانت ظاهرة الأدب والفن آنذاك. لذا ينطلق «البطل» في أعمال الرومانسيين من رؤيتهم للحياة والتعامل مع أحداثها. وتجسّد تركيبة

البناء العضوي للوحة «مذبحة هيوس» مبدأ التفاعل بين المتضادات، وثنائية الشرق والغرب الأزلية، وازدواجية الشخصية الرومانسية في رؤيتها للواقع وحنينها للمثالية الروحية. وقد جاءت هذه اللوحة مثقلة بالإيماءات والإشارات التي غالباً ما يستخدمها الرومانسيون لنقل حالتهم الشخصية الروحية في صراعهم مع الواقع الذي يرفضونه ليرسموا بديلاً عنه في وجدانهم وفي لوحاتهم.

وقد قسّم ديلاكروا لوحته إلى جزءين أساسيين: الجزء الأمامي يمثل حشد صور ضحايا المذبحة التي قام بها الأتراك، وتبدو صورة الفارس التركي ممتطياً صهوة جواده بمهابة المنتصر، وقد نسخها ديلاكروا من إحدى المنمنمات الفارسية. بينما يظهر في الجزء الخلفي صور الحرائق المشتعلة جراء المعارك. تجلّت في هذا العمل نزعة الفنان إلى المعالجة التشكيلية الزخرفية في تفاصيل الأزياء والأقمشة والأسلحة الموشاة بالزخارف الشرقية، رامياً من هذا الاهتمام الزخرفي العارم إلى إعطاء الصبغة المحلية الواقعية للحدث التاريخي. أحدثت هذه اللوحة انقلاباً في فن التصوير الزيتي الفرنسي آنذاك من خلال إضعاف المبدأ التصميمي-المعماري الكلاسيكي وتقوية المبادئ اللونية على حساب الخطوط. وقد توجه الفنان ديلاكروا إلى الجمالية الفنية الشرقية وزخارفها ليقوم بهذا الانقلاب على الكلاسيكية، منتهكاً قواعدها المألوفة وألوانها الباردة، بجنوحه نحو فيض الألوان الحارة والدافئة واستخدام المنظر الطبيعي في خلفية اللوحة، متحرراً من القوالب المعمارية والاثنية الاحتفالية الكلاسيكية، راسماً أبطاله في الهواء الطلق. فقد كانت هذه اللوحة أوّل عمل فني فرنسي ذي موضوع معاصر له علاقة بالاستشراق الفني من الطراز الرومانسي، دمجت فيه التقاليد الفنية الشرقية بتحديث أسلوبي لوني وألف بين الواقعية والتاريخية الاستشراقية.

وإن تفسير هذه اللوحة للوهلة الأولى على أنها بيان استشراقي جديد يكن رؤية عدائية وسلبية للشرق والإسلام (باعتبار البطل السلبي تركياً مسلماً وهو يرمز إلى الشرّ) ووضعه مقابل البطل الأوروبي المسيحي واليوناني بالذات في موقع الإيجابية (رمز الخير والنضال والحرية). لكن كلّ المعطيات الاستقصائية والنقدية إنما تدلّ على سعي ديلاكروا إلى تحميل البطل الشرقي والموضوع الشرقي مضمون الصراع النفسي والثقافي والاجتماعي والسياسي الفرنسي والأوروبي إبان الحقبة الرومانسية. غير أن هذا لا ينفي مسألة استناد ديلاكروا إلى التراث الاستشراقي المؤسساتي لشحذ ريشته بالأشكال والزخارف الشرقية الإسلامية، مطوراً الفكر المجازي الرومانسي كمقولة استتيكية في الاستشراق الفني الأوروبي ككل، قاطعاً الصلة تماماً في مجال اللوحة التاريخية مع مدرسة داڤيد الكلاسيكية، موجهاً لها الضربة الأولى التي لم تفق منها طيلة القرنين التاسع عشر والعشرين، حاسماً الصراع بين الاستشراق «Orientalisme» والمثلنة اليونانية «Philohellenisme».

على الرغم من أن ديلاكروا تعرّض لهجمات عنيفة من الكلاسيكيين ونقادهم إلا أن ستندال وتيير وأوغست جال وفيكتور هيجو وتيوفيل غوتييه دافعوا عنه. فيقول الأخير مؤرخاً لهذه اللوحة: «لقد انهالوا على الفنان بالألفاظ النابية، وبالشتائم واللعنات، حتى أنه كان من العسير ايجاد عبارات أكثر خشونة وفظاظة وخزياً. إذ وصفوه بـ«الهمجي» و«المهووس» و«المجنون» و«المخبول»[9].

ولو أن هذه اللوحة كانت ترفد أو تصب في مجرى المؤسسة الرسمية الاستشراقية الفرنسية والأكاديمية أو تمجد العداء للشرق والإسلام، لما جوبهت بهذه الهجمة المنظمة من أعلام الثقافة الفرنسية السائدة. بل افتتحت هذه اللوحة بداية طريق شاق أمام ديلاكروا بعلاقته بالأكاديمية التي رمته بالحرمان ولم تعترف به فناناً وطنياً كبيراً وعضواً في الاكاديمية حتى عام 1857. كما افتتحت بداية اتجاه فني رومانسي في فرنسا أحدث انعطافاً جذرياً في تطور الاستشراق من حيث الفكرة والصورة معاً.

ويعود لديلاكروا الفضل في التعاطي مع الاستشراق باعتباره علماً وفناً معاً بجدية وحرية نظراً لتركيبة شخصيته الإبداعية المتمردة.

انتهك الكلاسيكية وألوانها الباردة بجنوحه نحو فيض الألوان الحارة والدافئة

هوامش

1- Jules-Robert Auguste (1789 - 1850)
فنان فرنسي سفري وجامع للفنون الشرقية. زار سوريا عام 1815 وحمل معه العديد من الأعمال الفنية الشرقية الإسلامية التي زيّنت منزله ومحترفه، وكان يأتي ديلاكروا لزيارته ونسخها في بداية حياته الفنية

2 - غوتييه تيوفيل: المختارات في جزءين. موسكو 1973. الجزء الأول، تاريخ الرومانسية، ص 493-494

3- Martino P.: L'époque romantique en France. 1815 -1830 p. 28.
See Hautecœur L. : La littérature et la peinture en France du XVII au XIX siècle. Paris. 1963.
René Gérard": L'Orient et la pensée romantique allemande. Paris. Didier. 1963.

4 - شاتوبريان ف.: استيتكا الرومانسية المبكرة، الجزء الأول، عبقرية المسيحية، موسكو، 1982، ص 95

5- Robaut A. and Chesneau E. L'œuvre complète d'Eugène Delacroix. Peintures. Dessins. Gravures. Lithographies. Paris. 1885.
Delacroix": Tout l'œuvre peint de Delacroix. les classiques de l'art. Flammarion. Paris. 1975.

6 - Delacroix E.: Journal de Eugène Delacroix. Ed. A. Joubin. Paris. 1923. 3 vols. Mai 1824. p. 64.

7 - Johnson Lee: The paintings of Eugene Delacroix. A critical catalogue. 1816-1831. Oxford. 1981. 2 vols. vol.1 , see: Johnson Lee: Two sources of oriental motifs copied by Delacroix. Gassette des Beaux Arts. 1965. N. VI. p. 579- 587.

8 - ستندال: المؤلفات الكاملة في 15 جزءاً، موسكو 1959، الجزء السادس، ص 429

9- تيوفيل غوتييه: المرجع المذكور أعلاه، ص 300

علاوة على أنه أول كاتب في العالم الإسلامي يدين علناً الفتوى التي صدرت عام 1989 بحق الكاتب سلمان رشدي عن «آيات شيطانية»، فإن أورهان باموك هو أيضاً أول كاتب تركي يفوز بجائزة نوبل وأصغر كاتب يفوز بهذه الجائزة في العقدين الاخيرين. في إعلانها، أفادت الأكاديمية السويدية أنه «في بحثه عن روح مدينته الحزينة اكتشف رموزاً جديدة لتصادم وتضافر الحضارات». وجاء في بيان لجنة نوبل أنه «معروف في بلاده ككاتب معارض، رغم أنه يعتبر نفسه روائياً مجرداً من أي نوايا سياسية»، واعتبر نموذجاً لتركيا مصغرة، خطيراً، مثيراً للجدل، جريئاً، متطرفاً، واقعياً، متمكناً من توريط قرائه ومفخرة أدبية لتركيا ومصدر إحراج لها، ومبتكراً في كتاباته ومكتشفاً للرموز الجديدة لتصادم وترابط الحضارات، شغوفاً بالتراث الشرقي، ومنتمياً للحضارة الغربية وابناً باراً لانصهار الثقافات، وعلمانياً، متحرراً وملحداً. أما هو فاختصر نفسه بتوصيف عميق: «أنا ما يطفو على سطح الذاكرة عندما تقمع».

أورهان باموك الفائز بجائزة نوبل للأدب

رواياته قارورة ملونة مشغولة بالحكاية الشرقية

فاطمة شرف الدين
كاتبة من لبنان

تنبض روايات باموك بالمكان – رفيقه الأبدي – إذ يرى: «كأنما روح المدينة تنبثق من احلام ساكنيها وأهوائهم.. من تلك المتاجر التي عرفتها منذ صغري والنابضة بالثقافات المختلفة وصراع الهويات». فرواياته أشبه بقارورة زجاجية ملونة مشغولة بالحكاية الشرقية وبالأسلوب الروائي الحديث، اسطنبول حاضرة فيها بشدّة، ببيوتها العتيقة وبعماراتها الشاهقة لتبوح بماضيها وحاضرها وتطلعاتها. قارورة مسكونة بالحزن وبشرارات التاريخ والخيال والحلم وتعبق بالترحال والضباب والتناقضات والأسلوب المتحدي المتفلت من الخطوط الحمراء، والمهتم بإشكالية التواصل بين الشرق والغرب، بين التقليد والحداثة، بين الريف والمدينة، بين الأجيال وبين الثقافات واللغات والحضارات.

بداياته كانت مع «جودت بك وأولاده» عام 1982، وهي بمثابة لوحة ملحمية عن الحياة السياسية والاقتصادية، الاجتماعية والثقافية في تركيا القرن العشرين. وتروي قصة ثلاثة أجيال من عائلة أرستقراطية على مدى ثلاثة منعطفات تاريخية أساسية في تركيا بدءاً من انهيار الإمبراطورية العثمانية مروراً بوفاة أتاتورك، وصولاً إلى الفوضى وانقلابات السبعينيات. وقد حازت بعد ترجمتها، عام 1991، إلى الفرنسية على جائزة «الاكتشاف الأوروبي» الفرنسية. ثم تلتها رواية «بيت الصمت» عام 1983 وتحكي عن أسرة تلعب فيها الجدة دور الذاكرة والرابط العاطفي بين الشخصيات المحكومة بالصمت المثقل بضجيج الغايات والتجاذبات والمصالح والتناقضات. أما روايته الثالثة «القصر الأبيض» فقد حققت بعد نشرها عام 1985 انطلاقة باموك على المسرح العالمي. وهي رواية تاريخية تدور في فضاء اسطنبولي يعود للقرن السابع عشر، وتتمحور حول العلاقة والتصادمات الثقافية بين نبيل إيطالي يقع في أسر الأتراك وبين عالم تركي. وذلك في سياق فن روائي مشبع بأزمة الهوية ليثبت باموك من خلالها قدرة الإنسان على تبديل الاحكام المسبقة.

هذا الإلحاح على أزمة الهوية، ازداد حدة وعلانية في روايته التالية «الكتاب الاسود» 1990 حيث يحفر باموك بعمق في شخصية أعماله «النموذج» أي الشخصية المضطربة الباحثة عن ذاتها ووجودها عبر «غالب» المحامي الذي يبحث عن زوجته التي تخلت عنه فجأة في مدينة تبدو كعالم عجيب متشابك محمل بالمتاهات والماضي مما يدفع بالزوج إلى تغيير هويته. و«اسمي

أحمر» رواية تفاجئك بصوت قتيل يحكي عن جثته المسجاة أمامه ويلعن قاتليه، كأنما لتقودك إلى حكاية بوليسية لتكتشف – مع توغلك بالقراءة – أنك تغرق في خضم البوليسي والتاريخي والفلسفي والاجتماعي. وقد استغرقت منه عشر سنوات – بدءاً من التحضير لموادها التاريخية وحتى الانتهاء من كتابتها– ليستثمر باموك فيها هويته الأولية كرسام، ليعبّر عن واقع متناقض في بناء سردي متصاعد يجمع بين الاسطورة والخيال الأدبي والتحليل الفلسفي. وهي تحكي قصّة الفنّانين العثمانيين والفارسيين في القرن السادس عشر، وكيف صوّروا العالم الغربي من خلال قصّة حب بين ابنة معلم الرسم العجوز وأحد تلاميذ أبيها. بطلها الرسام (قرة) الذي يقتل لأنه كان يرسم بأسلوب لا يتماشى والعصر المتزمت الذي يعيش فيه. فالأحمر هو لون المكائد التي تحاك في البلاط العثماني وهو لون دم الرسام القتيل وأيضا لون حمرة شفاه الحبيبة.

إسلاميون وعلمانيون

بعبارة «ذات يوم قرأت كتاباً، ومذاك تغيّرت حياتي كلها»، أدخلنا باموك في «الحياة الجديدة» (1994) وهي من أكثر الكتب الأدبية قراءة في الوسط التركي، عن قصّة شباب جامعيين تأثروا بكتاب غامض في مناخ تتداخل فيه الأزمنة والمتاهات، وتختزن لدى القارئ الكثير من التساؤلات التشكيكية حول ما إذا كانت الشخصيات حقيقية أو أرواحا ميتة، حيث يحيلك باموك على مقاطع سابقة لتتحول إلى جزء من مشهد الرواية العام، لتبحث بين الكتاب عن الكتاب الذي غير حياتك. أما في «ثلج» وهي سابع روايات باموك – وتعتبر أكثرها جرأة وروايته السياسية الأولى – يعود البطل كـ «الصحافي» المنفي لأسباب سياسية، إلى اسطنبول بعد غياب 12 سنة لحضور مأتم والدته. وفي مدينة فقيرة في الأناضول «قارص» تكرّ سبحة المصادفات والأحداث واللقاءات، في حركة متواصلة تكتنفها المآسي والشعور بضياع الهوية «كاتدرائية فارغة للأرمن– انتحار الفتيات بعد منعهن من ارتداء الحجاب في المدارس – صور أتاتورك (رائد المعاصرة وأول مسلم يحرّم ارتداء الحجاب) فوق الجدران المتفسخة...» على إيقاع ندف الثلج المتواصل. رواية تنقل العنف والتوتر بين الإسلاميين والعلمانيين وبين الأكراد والأتراك لتعكس في أفكار جريئة طروحات من قبيل فصل الدين عن الدولة، وفي التأكيد على أن الشرق والغرب هما وجهان لحضارة واحدة. تقول ميرلين فورلي مترجمة الرواية إلى الانكليزية:«إن المزائج الاسلوبية التي يعتمدها باموك، وإن بدت متحدية للمنطق هي أيضاً تصوير صادق للبلبلة الروحية والنفسية التي يمر بها الاتراك حالياً على اختلاف معتقداتهم وتوجهاتهم».

وفي روايته الأخيرة «اسطنبول» 2003 التي تقترب من السيرة الذاتية، يسترجع باموك صورة أورهان الشاب في تقاطعاتها مع المدينة والمتغيرات التاريخية والعائلية، ولعل العودة قليلاً إلى نشأة باموك تبدو مفيدة في إدراك جذور مشروعه الثقافي الخاص وهو القائل:«عندما نلتقي شخصية في رواية تذكّرنا بأنفسنا، أمنيتنا الأولى أن تفسّر لنا تلك الشخصية من نكون». ولد باموك في العام 1952 في مدينة اسطنبول وكبر في عائلة أرستقراطية تميل إلى الثقافة الفرنسية، وتشبه تلك التي وصفها في روايته (جودت بك وأولاده) في كنف أم مطلقة وجد يعتبر من أبرز أقطاب الصناعة في تركيا. ومنذ طفولته وحتى سنواته العشرين، كرّس حياته لمتابعة حلمه بأن يصبح رساماً.. حلم احتضنته عائلته خاصة والدته التي كانت تعتبر أن كتاباته لا معنى لها. لكنه وبعد تخرجه من الثانوية الأميركية، التحق بدراسة الهندسة المعمارية لمدة ثلاث سنوات لينسحب منها إلى دراسة الصحافة ومن ثم يحط رحاله– في السابعة والعشرين من عمره – في عالم الكتابة الأكثر انسجاماً مع انفلاته من القيود، عالم الخيال والحرية والسفر عبر الأزمنة:«أنا من الأشخاص الذين لا يستطيعون العمل في مكتب، من الأشخاص الذين لا يصدرون الأوامر ولا يتلقونها. يجب أن أكون لوحدي مسكونا بالمخيلة والحلم. قد يبدو التبدل كبيرا بين الرسم والكتابة، لكن نمط الحياة هو نفسه».

تطبعت شخصية باموك ببعض الأدباء الغربيين مثل فيرجينا وولف، بروست وفولكنر، ولم يطمح أبدا الى التماهي بالنموذج الثقافي الاشتراكي الواقعي أمثال غوركي اوشتاين بيك بالرغم من إعجابه وتقديره لأدبهم:«لقد أضاعوا موهبتهم في محاولة خدمة أمتهم على قاعدة أن الأدب يخدم القيم والسياسات». وتأثر باموك بأخيه الذي يكبره بسنة ونصف السنة، بدا عميقا وواضحا في ترك بصماته على بنيانه النفسي والثقافي. وقد تطرّق إلى تلك العلاقة المعقدة في آخر إصداراته «اسطنبول» وفي مقابلة له عن روايته «القصر الأبيض» أشار إلى أن «العلاقة السادومازوشية التي تميّز الشخصيات الرئيسية في كتابي (القصر الأبيض) هي انعكاس لعلاقتي بأخي». وهو إذ يعترف بغيرته من أخيه وباختلاف شخصيتيهما العميق وبالعلاقة التنافسية بينهما يقول:«كان أخي يمثل بالنسبة لي السلطة والصداقة والأخوة.. إنه «أبي الفرويدي». فهو يمثل المرجع العائلي العقلاني المسؤول والمهتم بالتفوّق بالدراسة، فيما كنت أنشغل بالتفوّق بكرة القدم. ولقد استمر التنافس بيننا طويلا.. كان يقلقني مدى تأثري بقوته ونجاحه، لكنني سعيت وما زلت إلى التحرّر من هذه المؤثرات من خلال إدراكي الحضاري لكيفية إدارتها».

هذا الانفلات النفسي من قبضة (الأب الفرويدي)، وجده باموك في آلية صناعة الرواية إذ يقول «إن آليات الرواية العجائبية تتيح لنا أن نقدّم قصصنا الخاصة على أنها قصص شخص آخر. وهي في الوقت نفسه تمنحنا فرصة الكتابة عن حيوات آخرين كأنها حيواتنا. هكذا يصبح

الآخرون «نحن» ونصير نحن «الآخرين».. لكنه وأثناء إدارته لمكبوتاته النفسية الداخلية عبر الرواية، تفرغ لشؤون تركيا وتصادم الحضارات في العالم فأقام الدنيا ولم يقعدها!

جائزة نوبل - على أهميتها - لم تكن جائزة باموك العالمية الاولى، فقد سبق له أن حاز جوائز متعددة منها جائزة ميديكس الفرنسية للأدب الأجنبي 1998 لأن أدبه يتناول قضايا التلاقح الثقافي، ثم جائزة جنزا كوفور الإيطالية 2002، وجائزة «امباكت» الدولية لسنة 2003 عن روايته «اسمي أحمر»، وأخرى ايرلندية عام 2003، وجائزة أدب البحر الأبيض المتوسط، واعتبرت رواية (ثلج) أفضل مطبوع غير أميركي في عام 2004. وفي ألمانيا حصل على جائزة اتحاد الناشرين الألمان 2005 عن موقفه من مجازر الأرمن. إذن تفاوتت جوائز باموك بين المرتبطة بحضوره الروائي المميز في المشهد الثقافي التركي والعالمي، وبين تلك المرتبطة بتعريته لإشكالية التصادم الحضاري التي ربما تكون جوهر مباركته العالمية.. ففي رواياته ينحاز باموك بوضوح إلى وعيه وإلى فهمه للمشروع الحضاري ورغم أنه ينسب للأدباء الذين سبقوه بتورطهم في لعبة السياسة إذ «ينبغي للأدب أن يكون من أجل الجمال وحده لا لتوجيه رسائل سياسية» متملصا من التهم السياسية، فإن رواياته لم تنأ عن محاكاة أزمة الهوية المعاصرة ونقد التاريخ القديم أي جوهر جذور الصراع السياسي العالمي. وبالرغم من تصريحاته بأن «سياسات الروائي لا علاقة لها بولائه السياسي، إذ تقوم على خياله وقدرته على التحول الى شخص آخر بحيث يتمكن ليس فقط من استكشاف الحقائق الإنسانية بل من التحوّل الى ناطق باسم أولئك الذين لا صوت لهم، الذين لا يُسمع غضبهم وتقمع كلماتهم». فإن باموك - على غرارٍ من سبقوه من الأدباء - تورط في السياسة ليفرز مشهدا انقساميا حادا في الفضاء الثقافي. فما يتناوله هو السياسة بعينها.

إهانة الأمة

عرضته مواقفه من القضية الأرمنية والقضية الكردية، اللتين تقعان ضمن المحرمات التركية - للمساءلة القانونية، بسبب «إهانة الأمة التركية» - وهي جريمة يعاقب عليها القانون بالسجن ما بين ستة أشهر وثلاث سنوات، كما تعرض لتهديدات بالقتل وصدر أمر في أحد أقاليم غرب تركيا بإحراق كتبه، ولولا حملة التضامن العالمية الواسعة، والأهم حرص الدولة التركية على عدم تشويه صورتها أمام العالم بسبب بدء مفاوضاتها للانضمام إلى الاتحاد الاوروبي، لربما كان الآن قابعا في غياهب السجن. وبين التهمة والدفاع وجهتان مختلفتان.. فباموك يرى أن «الفرق كبير تماما بين أن ينتقد المرء نواقص الدولة التركية على مستوى الديموقراطية، أو أن يرصد عيوباً في نظامها الاقتصادي، وبين أن يهين الثقافة التركية بأكملها».

بأية حال لم يكتف باموك بنبش «المقابر الأرمنية» المدفونة في التاريخ التركي فحسب، بل تطاول على قلاع الأصولية المسلمة مخترقا المجتمعات المغلقة فيها.

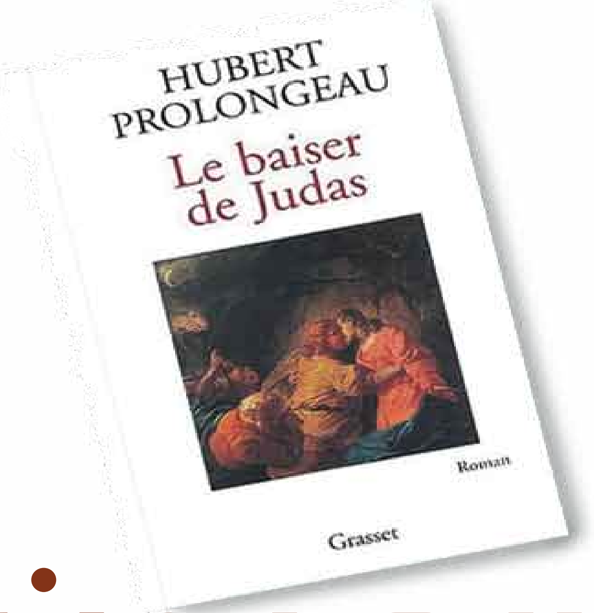
باموك «العلماني»، «الليبرالي»، «الأوروبي الزائف»، «المقلد»، «المسلم المرتد»، و... وإن بدا الابن الضال» للدولة التركية - إذ سبق له أن رفض لقب «فنان الدولة» وهو أهم لقب ثقافي في تركيا بسبب انتهاكاتها لحقوق الإنسان وتقييدها لحرية التعبير. وإن اعتبر فوزه بنوبل أجرة تقدّم له لموقفه من مذبحة الأرمن، بحسب بيان نقابة الكتاب التركية، الذي جاء فيه «قطعا هذه ليست جائزة تمنح للأدب التركي، إنها أجرة تقدّم لباموك»، وإن بدا متمردا على القبضة الأميركية- إذ رفض علنا أن يستشهد به بوش كأنه «عضو في فريقه» حين وصفه هذا الأخير بـ «كاتب كبير يساهم في ردم الهوة بين الشرق والغرب، بناء على ما تسعى إليه قيمنا الأميركية معتبرا «أن في ذلك استغلالا لأدبه لتبرير الحرب الأميركية على العراق»، وإن بدا متهماً بـ «التغريب» لم يتوان - في مقابلة له خاصة بجريدة «الشرق الأوسط» عن دعوة أوروبا إلى إعادة النظر في حركة مجتمعاتها:«يجب أن تعيد أوروبا استكشاف نفسها كمجتمع أكثر ديموقراطية وتعددية دينية لا يقوم فقط على أساس الدين وقصص التاريخ الخيالية، وإنما على رؤية متسامحة مناوئة للقومية». وإن أقرّ بأن «اسطنبول» هي سيرة ذاتية، فإن مونولوغه النفسي تمظهر في رواياته بوضوح (فعائلة جودت بك مختصر عن عائلته، وفي بيت الصمت مخاطبة لجده، في القصر الابيض انعكاس لحيرته الثقافية، في الكتاب الاسود البحث عن زوجة فقدها، في اسمي أحمر استعادة لهويته الفنية الاولى، في الحياة الجديدة انعكاس لحياته الجامعية، وفي الثلج طرح أزمة اغترابه وغربته عن أخيه). وإن اختصر نفسه بتوصيف عميق:«أنا ما يطفو على سطح الذاكرة عندما تقمع»، يمكن اختصار فوزه بجائزة نوبل بـ لغز أدبي يطفو على سطح ذاكرة الجوائز العالمية السياسية عندما لا تقمع.

روح المدينة تنبثق من أحلام ساكنيها وأهوائهم

بلبلة روحية ونفسية يمر بها الأتراك حالياً

كاتب كبير يساهم في ردم الهوة بين الشرق والغرب

إذا كانت الفنون التشكيلية القديمة قد تعاملت لفترة طويلة بحذر مع موضوع القبلة، فهذا لا يعود إلى ما يحمله هذا الفعل الإنساني من شحنات عاطفية وجنسية، إنما لارتباطه بإحدى أشهر القبل في تاريخ البشرية: قبلة يهوذا. تقول الرواية إن المسيح استتر مع تلاميذه في البستان كي يمضوا الليل هناك، وفجأة شقّ السكون صوت أقدام وقعقعة أسلحة، وظهرت مجموعة من الرجال شاهري السيوف، وقفوا على بعد خطوات، قبل أن يتقدّم يهوذا الأسخريوطي من المسيح فيعانقه ويقبّله قبلة، لم تكن سوى إشارة متفق عليها لإرشاد الجنود إلى شخص المسيح.



ما هو أقسى من «قبلة يهوذا» لأوبير برولونجو

زينب عساف
كاتبة من لبنان

المؤلف

لقد جسّد الرسّامون هذه القبلة بأكبر «تسطيح» وبراعة ممكنين، فاللوحة الأكثر شهرة التي تركها الفنان جيوتو تصوّر يهوذا قصير القامة، منحني الظهر، رأسه غارق بين كتفيه، وشفتيه ممدودتين على نحو يثير الاشمئزاز، بينما تحيط هالة من الجلال بقامة المسيح المستقيمة. هذه القبلة التي اتفق الناس على كونها إحدى أنذل البوادر الإنسانية، جرّدت أجمل أفعال الحب من معناها الأصلي، فبات يعبّر عن الشرّ والخبث والضغينة. وقد يكون تطوّر هذا المعنى الجديد هو الذي أدّى إلى ظهور قبلة مصّاص الدماء، التي تنتهي بغرز أنيابه في عنق الضحية.

بعيداً عن الإغراق في الرمزية وثنائية الخير والشر، ما زالت قبلة يهوذا حتى اليوم غير مفهومة تماماً، طالما أن أحداً لم يعرف وجهة نظر صاحبها (الذي ترك للمناسبة إنجيلاً لم يُعترَف به). فكيف يُعقل لأول تلاميذ المسيح، وأكثرهم قرباً منه، أن يسلّمه للرومان مقابل ثلاثين

الصلب!

فلسطين يهوذا: أنبياء كاذبون، فلاحون فقراء، صيادون، قطّاع طرق، مومسات، حالمون وثوّار

شاقلاً من الفضة، وهو المؤتمن على صندوق المال لفترة طويلة، والزاهد مادياً بعدما فقد زوجته وأولاده؟ وإذا كان المال هدفه، فلمَ انتحر بعد تسليمه يسوع؟

في روايته الجديدة «قبلة يهوذا» الصادرة لدى منشورات «غراسيه»، والتي أثارت ضجيجاً وصخباً في فرنسا، يُرجع الكاتب والصحفي أوبير برولونجو، الذي سبق له تناول شخصيات تاريخية أخرى في رواياته مثل نابوليون بونابرت، بعضاً من الإنسانية إلى شخصية يهوذا الغامضة، نافضاً عنها صفة الخيانة الأزلية التي التصقت بها. وإذا كان برولونجو قد وضع في كتابه هذا الأحداث المعروفة، والواردة في سيرة المسيح، في سياقها التاريخي العام بإتقان، فإنه لم ينحز تماماً إلى يهوذا، ولم تأتِ كتابته من باب رفض الرسالة المسيحية. لنقل هي وجهة نظر أخرى أكثر واقعية وراهنية، تحاكي عقل قارئ يعيش في القرن الواحد والعشرين أولاً، تاركةً للإيمان هامشه أيضاً.

إذاً، نحن في فلسطين القابعة تحت الاحتلال الروماني: أرض تغلي، سكان ينتظرون المخلّص، حكّام «متحضّرون» لا يفقهون الكثير عن المنطقة وتركيبتها وسكّانها «المتوحشين»، جباة ضرائب لا يعرفون الرحمة، كهنة وفرّيسيون متعاملون مع المحتل لتأمين استمرار نفوذهم، أنبياء كاذبون، فلاحون فقراء، تجّار وحرفيون، صيّادون، مومسات، حالمون وثوّار وقتلة وقطّاع طرق... والكثير من الصلبان المستخدمة للإعدام، والجثث النافقة على تخوم أورشليم. في اختصار: إله شرقي واحد مستضعَف يواجه مجموعة كبيرة من الآلهة الجبابرة.

الوصية – القيد

البداية تكون مع جملة لأندريه جيد مفادها: «الطريق القويم لا يؤدي إلا إلى الهدف»، يستهلّ بها برولونجو كتابه هذا، لكن الطريق سيقودنا، برفقة يهوذا الطفل ذي الأحد عشر عاماً، إلى التلّة حيث عُلّق أبوه سمعان، هكذا ينطلق السرد: «كان يعرف أنهم لن يشكّوا بصبي، مثلما لن توحي أعوامه الأحد عشر بكثير من الهيبة. اصطحب معه لعبته المفضّلة، وهي عبارة عن حصان خشبي من صنع والده (...) لم يطلب من أحد أترابه اصطحابه، وكان برد الليل قد أخذ في الانحسار. شدّ أطراف معطفه الصغير المصنوع من جلد الماعز إلى جسده، قبل أن يصادف جندياً رومانياً في دربه، فيشعر بمزيج من الخوف والقرف، على عادته كلما رأى واحداً من هؤلاء الجنود. أسرع كي يتجاوزه، من دون النظر إليه، محتضناً حصانه الخشبي بقوة، فلم يلاحظ النظرة الرؤوفة التي رمقه بها الرجل. رأى ما يشبه الحرج، إذ أن مجموعة كبيرة من الأعواد بدأت تنتصب في المكان الذي لم تكن توجد فيه سوى بئر قديمة، كل عود فيها كان أطول من قامة إنسان، غرستها في التربة مجموعات تتألّف من ثلاثة جنود، بينما أمسك جندي رابع بالرفش كي يحفر حفرة عميقة، ويتأكّد من انغراس العود قبل تثبيته بالحجارة. كانت التربة الصلبة قابلة للتفتت، وكثيراً ما كان العود المغروس بشكل خاطئ، يهوي فيقتل أحد الرجال. لم يتمكّن يهوذا من معرفة عدد الأعواد بدقّة: كانت أكثر من مائة، وكان يعلم أن ثمة آلافاً منها نُصبت في سيبغوريس».

الطفل يهوذا سيشهد عمليات الصلب القاسية، التي ستترك أكبر الأثر في نفسه، خصوصاً أنه في السنين الأولى من عمره. يتوقف الكاتب عند هذه المشاهد متناولاً إياها بشيء من التفصيل: تفريق الرجال أولاً، ثم رفع المشنقة، المحتوية على فجوة، لتصل إلى اللسانين المحفورين في العمود، وأخيراً إصعاد المحكوم، بعد ليّ ساقيه وغرس مسمار في عقبي قدميه. ملاحظاً أن النساء كن يُعلّقن بعكس الرجال حيث تكون ظهورهن مواجهة للجمهور ووجوههن ملتصقة بالعمود... مراعاةً للحشمة! على أحد تلك الأعمدة المائة، سيُعلّق جسد عزيز على يهوذا: جسد والده سمعان، العضو في حركة مناهضة للاحتلال. وسيخاطب سمعان، ابن قرية خورازيم الجليلية، ولده قبل ميتته المفجعة: «لا تحزن يا بنيّ، أنا أموت لأجل قضية شريفة»، تاركاً له الوصية الآتية: «ليس لدي الكثير لأقوله لك يا يهوذا. أنت صبي شجاع، وتعرف شقاء وطننا، لكننا سنكافح والله معنا. لا تقبل أبداً بشريعة أخرى غير شريعته. كن وفياً له ولأرضنا. ستكبر كثيراً هذه الليلة يا بنيّ، وستتعرّف إلى الحزن والثورة في الوقت نفسه. احتفظ بالثانية، ولا تدعها تغادرك. فأسوأ شيء هو أن تحيا نائماً. هذه الوصية ستكون قيداً وعبئاً قاسياً على يهوذا اليافع، الذي سيصبح منذ ذلك اليوم مسؤولاً عن إعالة والدته سيبوريه وأخته حنّة.

طفولة يهوذا

بعد هذه البداية المؤثرة، يرتدّ السرد في حركة استرجاعية، إلى المرحلة التي سبقت حادثة الإعدام، فيقدّم الكاتب أوصافاً جسدية ليهوذا، مختلفة عن تلك التي يظهر بها في اللوحات الكنسية. فقد كان وسيماً وإن بدا نحيلاً، متحلّياً بجمال مألوف: عينان سوداوان واسعتان، شعر أجعد، أنف صغير، ويدان طويلتا الأصابع، ستعانيان كثيراً قبل أن تعتادا عمل الفاخوري حين تخلفان يدَي سمعان الخبيرتين في صناعة الفخّار. لكن هذه المرحلة لم تكن هانئة كما قد يتبادر إلى ذهن القارئ، فقد شهدت قرية خورازيم الجليلية، قرية العائلة حيث أمضى يهوذا طفولته، حادثة مفجعة حين قتل سكّانها جابي الضرائب زائير اليهودي الخورازيمي، المحتقر من أبناء قريته، وجنوداً ثلاثة كانوا في رفقته،

إثر إهانتهم أحد القرويين.
يمسك برولونجو جيداً هنا بخيطَيْ عالمين يسيران بالتوازي: عالم يهوذا المنزلي الذي تحاول العائلة خلقه بعيداً عن الاضطرابات الدامية، والعالم الخارجي المظلم الذي لا ينفكّ يطلّ برأسه مخرّباً جهود أفراد العائلة الصغيرة، التي تبدو في هذه المرحلة بعيدة قليلاً عن الانخراط في الشأن العام: في الوقت الذي تنهمك فيه القرية في إخفاء الجثث، يتقن يهوذا لأول مرة صناعة الأوعية الفخارية، وسط سعادة والده. هذا البناء الهندسي المزدوج، بين داخل وخارج، سيبرزه الكاتب ببراعة في مشاهد أخرى لاحقة من حياة يهوذا، لا سيما في المرحلة الأورشليمية، طارحاً بقوّة سؤال الفردية والحق بالسعادة الشخصية، بمعزل عن السعادة العامة التي تعني رخاء شعب بأكمله.
بعد حادثة قتل الجباة، ينتقّم الرومان منفّذين قانون «التعشيرة»، القائم على انتقاء واحد من بين كل عشرة أشخاص، وبشكل عشوائي، لإعدامه طالما أن السكّان يرفضون كشف هويّة القتلة. هكذا، سيربط يهوذا إلى الأبد بين فنّه في صناعة الفخّار وبين فظاعة ما رأى، بينما يتحوّل موقف سمعان تدريجياً، ليأتي انخراطه في مقاومة الرومان مفاجئاً، بعد زيارة يقوم بها قريبه زكريا، الذي افتعل الشجار ورفضت المحكمة قبول شهادته مما دفعه إلى ترك القرية خجلاً، لإقناعه بالانضمام إلى الحركة المسلحة للعالم والخبير في الشريعة يهوذا الجولاني، وسط احتجاج سيبوريه وهلعها. منذ ذلك القرار، يتغيّر إلى الأبد مصير العائلة، وتنفتح على الخارج رابطةً مصيرها به. ويبلغ هذا التغيّر ذروته بعد مقتل الوالد، حين تذهب سيبوريه بنفسها إلى الجبال لتسليم زعيم المجموعة باراباس وحيدها اليافع يهوذا.

عمل شاق... قتل إنسان!

هل كان يهوذا مجبولاً على الخيانة أم كانت الخيانة قدره الذي لا فكاك منه؟ لمَ راوده ذاك الشعور مبكّراً، فصرخ بأمه: «بلى يا أماه، لقد خنته»؟ يومها لم يكن يتحدّث عن يسوع الناصري، بل عن آخر تشاء مصادفة «أدبية» متعمّدة أن يحمل اسماً مشابهاً: يشوع. فقد رافق يهوذا والده يوماً إلى إحدى العمليات التخريبية التي قامت بها جماعة الجولاني، فتاه وأمسك به الرومان، وحين سألوه عن اسمه انتحل اسم صديقه خوفاً من أن يعاقبه والده. وحين اكتشف الرومان العمل التخريبي، بحثوا عن يشوع الصغير وعلّقوه في شجرة جمّيز. تخلّصاً من عقدة الذنب هذه التي ستلازمه طويلاً، انضمّ يهوذا إلى الحركة العاصية، قبل أن يتركها بعد إعدام والده سمعان مع ألفي رجل، إثر هجومهم على مستودع للأسلحة في قلب قصر هيرودوس. لكنه سيعود بعد فترة، لينخرط من جديد واضعاً قدراته تحت تصرّف باراباس وجماعته، متعاوناً معهم حتى نهاية حياته.
علاقة يهوذا بباراباس قائد المجموعة هي علاقة جدلية للغاية، فاللقاء الأول ساده الترقّب وعدم الارتياح من جانب يهوذا، الذي سيعجب فيما بعد بهذا القائد المتطرّف، ويحتفظ بولائه له حتى النهاية، رافضاً في الوقت نفسه أن يحلّ مكان والده، محتقراً العلاقة التي ستجمعه بوالدته سيبوريه. رحّب باراباس بانضمام يهوذا إلى المجموعة، من دون وجود والده هذه المرة لمساندته، وحاول قدر المستطاع أن يمدّه بالعطف في ظروف عمل المجموعة القاسية. المرحلة الأولى من التدريب ستقتصر على أعمال التنظيف، وستُشعر الفتى بخيبة أمل، قبل أن ينخرط في جو التدريب القتالي، وينفّذ أولى عملياته.
يرسم الكاتب أسلوب عيش المجموعة: حياة رتيبة مملّة، لا يكسر روتينها سوى مشاحنات رجال لا عمل لهم، وقد أشعرت المنتسب الشاب بضجر رهيب جعله يتحرّق شوقاً لمقاتلة الرومان، لا سيما لدى مراقبته بعض الرجال الذين كانوا يتغيّبون مدة يومين أو ثلاثة. وفي إطار هذه المجموعة يتعرّف يهوذا إلى نتنائيل الشاب، ابن الفقيه والمتعمّق في النصوص الفقهية، والذي سيصبح صديقه الحميم، ومبشرّ الثوار المتجوّل على القرى لإقناع السكان بعدالة قضيتهم، على الرغم من امتعاض باراباس الذي يفضّل إرهاب هؤلاء، وإرغامهم على دعم الثورة المسلّحة.
عملية القتل الأولى التي ينفذها يهوذا، تشكّل منعطفاً في حياته: القتيل هو جابي ضرائب. تقتضي الخطّة أن يُهاجَم وهو في فراشه. هنا، يتمدّد الزمن إلى مداه الأقصى، ويصبح الوصف حاراً ومتدفّقاً بين لحظة انقضاض الفتى على الجابي، ولحظة إنهائه مهمّته. فقد شعر يهوذا بداية بحرارة الجسد المنسحق تحته: استلّ خنجره وطعنه، وزاد الضغط بالخنجر حين واجه مقاومة انتهت بتغلغل سائل متخثّر بين أصابعه. صرخ الرجل، ودفع يهوذا الذي سقط أرضاً، قبل أن ينقضّ عليه مجدداً، ويدخلان في رقصة مجنونة، منزلقين على الدم الذي يغسل الأرض. قبل أن ينتهي المشهد على النحو الآتي: كانت جبّة يهوذا غارقة في الدم من الأسفل، فاتكأ على الحائط، وتقيأ مرات عدة حتى الإنهاك، ثم غادر. «إنه لعمل شاق، قتل إنسان»، سيقول له نتنائيل حينها. لكن هذا العمل لن يعود شاقاً بعد ذلك. فعملية القتل الثانية سينفّذها يهوذا بسعادة وسرعة، ليصبح بعد ذلك قاتلاً محترفاً ومتعطّشاً للدم، بعدما يصرّ باراباس على فرض رؤيته القائلة بترويع الأهالي عوضاً عن إقناعهم، سائلاً المجموعة:«من يريد أن يكون بين القتلة؟»، وسيجيب يهوذا: «أنا».

في الصلب كان ثمة تفريق بين الرجال والنساء.. وجوه الرجال للجمهور وظهور النساء له

على الرغم من الصداقة التي تجمعه بنتنائيل.

في هذه الفترة الأكثر عنفاً من حياته، يكتشف يهوذا علاقة باراباس بوالدته، فيسوؤه الأمر، دون أن يقدر على تغييره. لكنه يغضّ النظر بعد ذلك، لا سيما بعد انكشاف اسمه كقاتل، واضطراره للانتقال إلى نوع آخر من الكفاح: التجسس، والتغلغل في أوساط الطبقة الغنية في أورشليم.

انتظار البطل.. انتظار الحبيب

في العشرين من عمره، ينتقل الجليلي الذي لم يعرف المدنية من قبل، إلى مدينة كوزموبوليتية، تضم اليهود والرومان والبابليين والأحباش والزنوج والتجّار العرب والفينيقيين واليونانيين. هذه المرحلة المدينية في حياة يهوذا هي الأكثر هدوءاً، على الرغم من تبرّمه وصدمته في البداية. عند وصوله إلى المدينة يقيم يهوذا عند أحد المتعاونين مع المجموعة، وهو فاخوريّ يدعى صموئيل، بانتظار مهمّة توكل إليه. وأثناء ذلك، يعود إلى صناعة الفخّار، كما يتعرّف إلى المرأة لأول مرّة، من خلال لقائه بالمومس الجميلة مريم، وهي من قرية والدته: مجدلى. يدهش يهوذا حين تعرف مريم أنه جليلي من خلال لهجته، ويقابلها مرات عدّة رافضاً مضاجعة غيرها من المومسات، وتتميّز لقاءاتهما بالحوار الذي يكشف ليهوذا أن مريم تتحلّى بقدرة تحليلية أيضاً. فمرّة تصفه «بالديك الغاضب»، ومرة أخرى تقول له: «أنتظر رجلاً قادراً على الحب، حب الناس أجمعين، الرومان واليهود، البغايا والديوك الصغار، الأغنياء والفقراء. رجل كهذا يثيرني. لكني لم أجده بعد». كأن مريم كانت بقولها هذا تتنبأ بلقائها المسيح في ما بعد، أو تشرح منذ البداية تباين موقفها من جهة، وموقف يهوذا والشعب اليهودي من جهة أخرى: الشعب ويهوذا ينتظران البطل، بينما هي تنتظر الحبيب.

أثناء إقامته في أورشليم، يقابل يهوذا باراباس أو رسله السرّيين مرات عدة، لكن الأخبار لا تسرّه غالباً، بسبب تضييق الرومان الخناق على المجموعة، أو العمليات الفاشلة التي تقوم بها. وفي إحدى تلك المرات، يخبر باراباس يهوذا بوفاة والدته بعد صراع مع الحمى، فيغضب الأخير، ويحزن لبعده عنها، موقناً أن آخر خيط مع قريته خورازيم وحياته السابقة قد انقطع، ثم يتحرّق شوقاً للعودة إلى القتال، كما لو أن القتل علاج للموت، يملأ الفراغ الذي يتركه الأخير في حياة المرء.

لكن لقاءً سيعيد إلى روح الشاب بعضاً من شفافيتها، إذ يحضر رجل شديد النظافة يوماً ما، طالباً مجموعة من الأوعية الفخارية، مكلّفاً يهوذا بإرسالها إليه في مركز إقامة جماعته. هكذا، يتعرّف يهوذا إلى الإسينيين، وهم مجموعة من الرجال غير المتزوجين، الذين يؤمنون بالله إيماناً شديداً. وهم أيضاً مسالمون، يمضون الوقت في الصلاة، والقيام بطقوس الطهارة الخاصة بهم، معتقدين أن المسيح ظهر ومات قتلاً بعدما ألقى الفرّيسيون عليه الجرم. وعلى الرغم من حنينه إلى حياة مستقرّة، وتفهّمه لوجهة نظر تلك الجماعة، يؤمن يهوذا أن الظروف تستوجب القتال كأولوية.

جغرافيا الكراهية

تبدأ مرحلة جديدة ضمن الفترة المدينية، يطلب باراباس من يهوذا لقاء نيقوديموس بن غوريون، العضو في السنهدرين (المجلس المذهبي) المتعاطف مع مجموعة الجولاني، على الرغم من بعض الاختلاف في وجهات النظر بينه وبين قائدها. بعد ذلك، يطلب نيقوديموس من يهوذا الانتقال للعيش لدى عائلة تاجر عطور ومنسوجات مقرّب من الفريسيين وأوساط الهيكل ينحدر من منطقة أبيلين، على أن ينتحل يهوذا ابن الثالثة والعشرين صفة ابن عمّ قروي للتاجر يفتاح. هناك ينفتح يهوذا راغماً على بيئة ونمط عيش مختلفين وباذخين، ويتعرّف في المدينة إلى رجل يوناني ويعجب بقدرته على التحليل الفلسفي فيتأثّر به قبل أن يصبح من أعزّ أصدقائه. وفي متجر يفتاح حيث يعمل، يرى رومانياً للمرة الأولى، دون أن يستطيع قتله: كان الرجل مجرّد قائد عشرة، يطلب سجادة ثمينة لأحد معاوني الحاكم الروماني. فما أن يراه يهوذا داخلاً الدكان، حتى يسارع إلى الاختباء خلف أحد الأعمدة. بعد ذلك، يضطر يهوذا من خلال عمله، وعيشه في منزل يفتاح، إلى تقبّل وجهات نظر أخرى، مكتشفاً زيف المجتمع المديني وجاذبيته في آن واحد، ومدركاً أن الفريسيين ليسوا جميعاً متعاونين مع المحتل، وأنهم على الرغم من علمانيتهم شديدو التعصّب فيما يتعلّق بنص الشريعة. هكذا يرى يهوذا للمرة الأولى جغرافيا وطنه العامة: أبناء اليهودية يحتقرون أبناء الجليل، والفريسيون يكرهون الصدوقيين، ويعادي هؤلاء جميعاً المقاومين والأسينيين.

بعد انغماسه في قراءات متعددة، وزيارته الأماكن الأكثر ترفاً في المدينة من الحمامات إلى بيوت الهوى، ولقائه مومسات شقراوات، ينغمس يهوذا في رغد العيش حتى يكاد ينسى قضيته. وعلى الرغم من احتفاظه بقناعته القائلة بدونية الغرباء، فقد بات يسرّ بلقاء هؤلاء. وفي حين تربّى على الإيمان الأعمى، أخذ يكتشف سحر البرهان، ويؤسس أفكاره على نحو عقلي، مكتشفاً أن الضحك ليس بالضرورة إهانة. مرحلة الاندماج هذه، تتوَّج بلقائه الصبية الرقيقة بيتسابيه ابنة عاموس التاجر، التي يرتبط بها، ويرزق منها ولدين. لكن، وللمرة الثانية، يشعر يهوذا بالخيانة: هذه المرة خيانة القضية التي أنسته إياها سعادته الشخصية. القدر

هو من سيحسم المسألة ليقول كلمته الأخيرة: ذات يوم يعود يهوذا إلى منزله، ليجد ألسنة اللهب تتصاعد منه، ينادي زوجته وولديه فلا يجد جواباً سوى زفير النار. لقد انهار كل شيء.
بلمحة بصر، تمّحي المرحلة المدينية، وتنفّذ حياة يهوذا دورة ارتدادية كاملة: سيظنّ حتماً أنه دفع ثمن نسيان قضيته وأنانيته، فيرفض وداع صوت العقل المجسّد في صديقه اليوناني، ثم ينغمس مجدداً في النضال، لكن بكثير من السوداوية هذه المرة، خاصة بعدما فقدت الثورة حالمها وخطيبها الجذاب نتنائيل.

عينا يهوذا

لا بدّ أن يتساءل المرء عن كيفية لقاء يهوذا بالمسيح. لقد كان سبب هذا التلاقي البحث عن مرشد روحي جديد للثورة من أجل انتشالها من الحضيض الذي أوصلها إليه تعنّت باراباس. هذا ما قاده للبحث طويلاً بين الأنبياء الكذابين والخطباء المتفاوتي المواهب، إلى أن يكتشف ذات يوم يوحنا المعمدان. يذهب يهوذا إلى نهر الأردن، الذي يقف المعمدان عند ضفته الأخرى غير الخاضعة لسلطة هيرودس شاتماً الأخير وزوجته هيرودية بأفظع الألفاظ. لقاء يهوذا بيوحنا لا يخلو من حسّ كاريكاتوري:«كان ثمة مئة شخص في مكان يكسوه العشب الأخضر، وكان الجو مشبعاً برائحة الكبريت، والناس يصغون إلى النبي الأشعث المنتصب على صخرة ملحية. كانت الشمس قد لوّحت بشرة يوحنا الهزيل، الذي يكسو ساقيه شعر أصهب، ويرتدي أسمالاً من وبر الجمال، ويتمنطق بحزام جلدي. خاطب يهوذا نفسه: يا لهؤلاء الواعظين، لا يكاد واحدهم يهتدي إلى طريقه الخاص». تقويم يهوذا الأولي يفيد بعدم صلاحية يوحنا لقيادة الثورة، فهو لاعن موهوب، لكنه يفتقد للرؤية.
لكن يوحنا يرشد الجميع إلى النبي الحقيقي: ابن خالته يسوع. فيظنّ يهوذا أن الأمر مبالغ فيه، وأن يوحنا ينقل سلطته إلى غيره على غرار ما يفعل الكثير من الدعاة.
بعد مراقبة يوحنا المعمدان عن كثب، يواصل يهوذا بحثه، فتقوده الصدفة إلى صحراء قرب بطانيا حيث يلتقي بتاجرين ينتظران تسليم بضائع، فيدعوانه إلى المكوث معهما. هناك، يزورهم تائه في الصحراء، طويل القامة، هزيل، يرتدي ثوباً ممزّقاً ومتسخاً، معرّفاً عن نفسه بصوت متهدّج وخجول: «أنا يسوع بن يوسف. وأنا خائر القوى لأني أمضيت أربعين يوماً في الصحراء. هل تسمحون لي أن أرتاح قليلاً عندكم؟». يرّق قلب يهوذا له، ويدعوه إلى الإقامة. هكذا يتسنّى له مراقبته عن قرب: وجه شاحب تُرى فيه علامات حرمان كبير، وصفاء كامل تشعّ به قسمات هي أميل إلى القبح. يجد يهوذا في يسوع شيئاً مختلفاً وجذّاباً، وسرعان ما يدخل معه في مجادلات فكرية مكتشفاً قدرته الهائلة على الإقناع، على الرغم من بعض «المبالغة» في خطابه على غرار مبشّرين آخرين، كقوله مثلاً إن الشيطان اختبره مرات ثلاثاً أثناء وجوده في الصحراء، أو ادعائه بالتواصل مع الله الذي يدعوه والده. هنا لا بد من ملاحظة التصوّر الواقعي الذي يرسم به الكاتب شخصية يسوع مستعيناً بعينيّ يهوذا الخبيرتين، ومخالفاً الصفات الطهرانية التي ارتبطت دائماً بشخص المسيح، إذ يبدو هنا نهماً للطعام، نرجسياً بطريقة ما، متقناً لأساليب التأثير على الناس واستدرار عطفهم، على الرغم من صدقه وارتباكه إزاء الرسالة التي جاء من أجلها. بمعنى آخر، يعطي برولونجو الجانب الإنساني في شخص المسيح حقّه، من دون أن ينفي أو يؤكد الجانب الإلهي.
بعد تعمّق علاقة الاثنين، يعرض المسيح على يهوذا أن يكون أول تلميذ له قائلاً: «سأذهب وأبشّر بعودة المملكة، لذلك أحتاج من يرافقني. هل ترغب بذلك؟ إذا قبلت فستكون تلميذي الأول». يوافق يهوذا، مشيراً إلى أن الانتفاضة يجب أن تبدأ من أورشليم، لكن المسيح يردد هذه الكلمة (الانتفاضة) بقليل من الجدّية مرات عدّة، ثم يستأذن للمغادرة واعداً يهوذا بلقائه في قريته خورازيم بعد شهر. في هذه الفترة، تعتقل السلطات الرومانية يوحنا المعمدان بعد اجتيازه نهر الأردن، ووصوله إلى الضفة التي تسيطر عليها، وتسجنه في قلعة ماشرونت الحجرية، قبل أن تغتاله، ما يدفع يهوذا إلى البحث عن يسوع، ليجده في كوخ بعض الصيّادين السذج الذين اتخذهم أتباعاً له، ومنهم سمعان الذي سيصبح بطرس؛ صخرة الكنيسة المسيحية لاحقاً. يشعر يهوذا ببعض الإجحاف لمساواته بهؤلاء الفقراء الأغبياء الذين يعتبرهم حثالة جديرة بالمقت، ملاحظاً أن تلك العاطفة التي ميّزت لقاءه الأول بيسوع لم تكن موجّهة

المسيح في الكتاب: قسمات أميل إلى القبح ونهم للطعام

إليه حصراً، بل إن المبشّر يستقبل الجميع تقريباً بهذه الطريقة، لكنه يتابع السير برفقة هذا الذي يرى فيه صفات قائد مثالي.

لم يزعج يهوذا طلب المسيح من تلاميذه ترك عائلاتهم وممتلكاتهم واتّباعه، هو المستوحد الذي فقد كل شيء عدا إيمانه بالقضية، فراح يتواطأ معه فيما ظنّه «ألاعيبه الصغيرة»، أي تلك المعجزات الشفائية التي يقوم بها مستعيناً ببعض الأعشاب والوصفات الطبية، التي ستساهم في زيادة شهرته من دون أدنى شك. هنا ومرة أخرى، يتعامل الكاتب مع «المعجزات» التي قام بها يسوع ببعض من الشكّ، وبعض من التسليم. فمعجزة تحويل الماء إلى خمر كانت غيرَ صحيحة بحسب رأيه، لأن ما فعله يسوع في عرس أحد أقربائه هو مزج الماء بالنبيذ وتقديمه إلى أناس مخمورين لا يستطيعون التمييز. كذلك معجزة الأعمى الذي شفاه، فهو لم يكن أعمى بل مصاباً بالتهاب ألصق جفنيه، وما أن بلل المسيح الجفنين بقليل من اللعاب حتى انفتحتا، أما في المعجزات الأخرى فقد حاول التركيز على البعد الإنساني في ذلك كلّه، فالمهم بالنسبة إلى يسوع ليس إعادة النظر إلى المكفوف، بل النظرة المختلفة إلى الأمور لحظة فتح عينيه. كان يهوذا، كلما ازداد عدد أتباع المسيح، يقتنع أكثر فأكثر بصواب اختياره، مقارناً بينه وبين مبشّرين آخرين، ومعجباً بطريقته في الخطابة التي يصفها كالآتي:«كان يخاطب الجماهير مخاطبة الندّ للندّ، ومخاطبة السيد للعبد في آن معاً. مستعيناً بوقائع يومية لتوظيفها في تشبيهات تظلّ مبهمة وغامضة».

أجواء هزلية

على الرغم من مشاعر الغيرة التي شقّت طريقها بين التلاميذ، ورغم انضمام بعض النساء والمومسات (أبرزهن مريم المجدلية التي حيكت الإشاعات حول علاقتها بيسوع)، فقد آمن يهوذا أن هؤلاء التلاميذ الانفعاليين والصادقين يمكن لهم أن يشكّلوا نواة عصابة فعّالة، لذلك قَبِلَ على مضض وجود مريم المجدلية وتهتّكها الذي لم تتخلّ عنه، ضمن قبوله بغرائب كثيرة أخرى كان يسوع يفرضها عليهم. باختصار أكثر: كان يهوذا مقتنعاً بجوهر المشروع النضالي للمسيح، لكنه اختلف معه في الأساليب. فهذا الرجل الذي اكتسب خبرات كثيرة من تاريخه النضالي الطويل، لم يعتبر نفسه يوماً تابعاً للمسيح، بل صديقاً له، حتى أنه كان يرى نفسه أكثر ذكاءً من المسيح في التعامل مع بعض المواقف، لا سيما بعد انتقال الجميع إلى أورشليم.

علاقة يسوع بالرومان، أثارت دائماً امتعاض يهوذا، لا سيما بعدما شفى ابن أحد القادة، مبرراً الأمر بأن «الأصحاء لا يحتاجون إلى طبيب بل المرضى» في معنى أنه جاء لإصلاح الفاسدين لا الصالحين. منذ ذلك الحين يبدأ الانشقاق الحاد في وجهات النظر، ويحاول يهوذا جاهداً إيجاد المبررات ليسوع في محاولة لإقناع نفسه أولاً، معتبراً أن الأخير يلاطف الرومان كي ينصب فخاً لهم فيما بعد، وقد أراحته هذه الفكرة إلى حين.

كان يهوذا أيضاً ينفر من بعض الأجواء الهزلية التي كانت تسود لقاءات المسيح بتلامذته، معتبراً أنهم يحيدون بذلك عن خط النضال، ويتنكّرون لسنين من المعاناة والعذاب تحت الحكم الروماني. لذلك، راحت المناقشات بينه وبين يسوع تأخذ طابعاً تصاعدياً، فقد قال له المسيح يوماً:«أشفق على الضالين وأحبهم، سترى أنك ستربح بذلك أكثر مما تظنّ»، ليجيبه يهوذا:«ومن ذا الذي سيحلّ محلنا في محاربة الرومان؟»، فقال يسوع:«أليس من واجبك أولاً التخلّص من الرومان المقيمين في قلبك؟».

دخول يسوع أورشليم كان بطريقة احتفالية أثارت إعجاب يهوذا، على الرغم من عدم اقتناعه بها في البداية. فدخول يسوع ممتطياً حماراً ومرتدياً جلباباً من الكتّان الأبيض ذي شرّابات بيضاء كان فكرة في غاية الذكاء: الدخول كمنتصر، وكأكثر الأنبياء تواضعاً في الوقت نفسه. لقد تأثّر الجميع، حتى رجال الدين لرؤيته، فقد جاء دخوله مطابقاً للطريقة التي تصف بها النصوص العتيقة كيفية دخول المسيح.

في اليوم التالي لوصوله، أصرّ يسوع على الذهاب إلى الهيكل رغم الخطر الذي كان يتهدد حياته، وقد رأى يهوذا الذي وفر له مع تلاميذ آخرين التغطية، في انقضاضه على طاولة للصيرفة، ثم تعاركه مع التجّار على باب الهيكل وصراخه بهم أن بيت والده ليس مغارة للصوص، شيئاً من الاستعراض، والحركة المسرحية التي لا تمتّ إلى النضال الحقيقي بصلة. لكنه بعد ذلك، ينسحر ويحار في الوقت نفسه لدى إلقاء يسوع خطبة في

الهيكل، وسط استنكار الفريسيين، والخوف من هجوم الرومان في أي لحظة، واستلاب الجمهور وخضوعه الكامل. أحد الفريسيين يحاول الإيقاع بيسوع فيطرح عليه سؤالاً محدداً أملاً في توريطه مع الرومان: هل يجب تأدية الضريبة لقيصر؟ هذا السؤال يثير خشية يهوذا: لو قال المسيح نعم لانفضّ الحشد من حوله، ولو قال لا لاعتقله الرومان على الفور. ينجح الكاتب في مسرحة هذه الواقعة، مصوّراً كيفية طلب المسيح من الجمهور قطعة ذهبية عليها رسم قيصر سائلاً: صورة من هذه؟ فأجابوا: قيصر، فألقى بها إلى صاحبها قائلاً قولته الشهيرة (الغامضة؟) التي لم تشف غليل يهوذا: «أعطوا ما لقيصر لقيصر، وما لله لله».

بعد هذه الحادثة، تتصل المجموعة بيهوذا مبلغة إياه نبأ اعتقال باراباس، وتعقد الخلايا المتفرّقة التي أنشأها باراباس اجتماعاً طارئاً يُطلب فيه من يهوذا تسليم «يسوعه» إلى السلطات، ككبش فداء عن باراباس. لأن يسوع برأيهم يعادي أسياد الهيكل والرومان في الوقت نفسه، وسيسرّ الجميع بالقبض عليه وإلصاق التهم به. ينزل هذا الاقتراح المفاجئ كالصاعقة على يهوذا، الذي بدأ يشكك كثيراً بصدق المسيح في قتال الرومان. لكنه يقاوم، حتى اللحظة الأخيرة، شعوره ذاك، محاولاً فهم خطة يسوع، فيذهب إليه لإخباره بما توصّلت إليه المجموعة، لتحذيره من جهة، ولإجباره على اتخاذ موقف ما من جهة أخرى. هذا النقاش سيكون ما قبل الأخير الذي يكشف جميع المخاوف، ويبيّن الشرخ النهائي بين وجهتي نظر الرجلين.

يبادر يسوع إلى القول لدى معرفته بالمخطط: «ألم أقل لك أني سأُسلّم في النهاية؟ فهذه مشيئة أبي». فيردّ عليه يهوذا: «مشيئة أبيك أن تنتصر على أعدائنا، لا أن تُزجّ في السجن. ظننت أنك واضح الرؤية مثلي منذ البداية، قد تكون المسيح كما قال بطرس، وقد لا تكون، لا فرق عندي. أعلم أن الله معنا، وأنك أنت لا غيرك من سينتصر على الرومان». وسينهي المسيح هذا الحديث بالقول: «لم آت لتحرير الأرض، ثورتي الآتية ستغيّر العالم بأسره، كما لن تستطيع أن تفعل الثورة التي تتحدّث عنها».

عند هذا الحدّ، ينهار كل شيء للمرة الثانية أمام عينيّ يهوذا، فيفقد أمله الأخير بانتصار القضية. هنا يشعر يهوذا أن يسوع خانه حين تخلّى عن قضية عادلة لشعب مقهور، وبأنه يسعى إلى مجده الشخصي، فصرخ به صرخة غريق: لا يحقّ لك التخلّي عمّن آمن بك.

خائن إلى الأبد

بعد هذه الصدمة العنيفة، تعاوده الفكرة التي طرحها عليه رفاقه في حركة الجولاني، فيفكّر للحظة أن باراباس قد يكون أكثر نفعاً من يسوع لخوض النضال، لكنه سرعان ما يطرد الفكرة من ذهنه، قبل الاهتداء إلى أمر يريحه تماماً: إقناع يسوع بالعودة إلى الواقعية بالقوة، من خلال جعله يختبر بنفسه قسوة الرومان وهمجيّتهم. يقلّب الأمر من مختلف جوانبه، فيذهب إلى صديقه القديم نيقوديموس، عضو السنهدرين، ليطرح خطته عليه: المدينة جاهزة للثورة، ولا ينقصها سوى محرّض، وهذه فرصة تاريخية يجب اغتنامها. يسوع لم يعد يفكر بما يفعله هنا، لأنه يظنّ أنه على اتصال بالله. ولن يُضطر إلى الأخذ بزمام المبادرة وقيادة الحركة التمرّدية ما لم يتمّ إخراجه. في السجن، وفي مواجهة الرومان، لن يعود قادراً على التراجع. سريعاً سيكتشف الرومان عدم ضلوع يسوع في عمليات التخريب وسيفرجون عنه، وفي الوقت نفسه نكون قد أطلقنا سراح باراباس... لكن نيقوديموس يحذّره من عواقب هذه الخطة غير المدروسة، والمعتمدة على حسن نوايا الرومان، بالقول: إذا فشلت يا يهوذا ستبقى الخائن إلى الأبد.

في العشاء الأخير، يلمّح يسوع صراحةً إلى أن يهوذا هو من سيسلّمه، ما يدفع بيهوذا إلى الانسحاب لتنفيذ مهمّته خوفاً من تغيير رأيه. فيجتمع مع أعضاء السنهدرين، الذين يصرّون على تسليمه مكافأة مالية لقاء عمله هي عبارة عن ثلاثين ديناراً، أي ما يعادل ثمن رقيق. لكن يهوذا يرفض المال محتقراً إياهم، ثم يذهب إلى يسوع في البستان، ليراه للمرة الأخيرة: يلتفت يسوع ويبتسم له، فيتقدّم يهوذا ويلثم يده، فيطوّقه يسوع بيديه، ما يدفع يهوذا إلى الاعتقاد بأن يسوع موافق ضمنياً على خطته. بعد ذلك، يحاصر الجنود المكان ويلقون القبض على يسوع، قامعين انتفاضة تلاميذه، فيشعر يهوذا بالسعادة لأن كل شيء سيتحقق أخيراً لمصلحة إسرائيل.

ينجح الجزء الأول من الخطة، لكن يهوذا يصاب بالهلع حين يخبره نيقوديموس أن يسوع لا يبذل جهداً لإنقاذ نفسه، وأنه يردد كلاماً غريباً وغامضاً لا يؤدي إلا إلى توريطه، كقوله إنه ملك لكن مملكته ليست من هذا العالم، أمام بيلاطس، وادعائه أنه ابن لله أمام السنهدرين. عندئذ يطلب يهوذا من نيقوديموس ترتيب زيارة له إلى سجن يسوع بصفته طبيباً، وهناك يدور حوار أخير بين الرجلين، يطلب خلاله يهوذا من المسيح تخليص نفسه والانتباه إلى ما يقوله، محرّضاً إياه: إنهم جميعاً ينتظرونك في الخارج. يخيّل إلى يهوذا أن المسيح اقتنع، وأنه حقاً يريد الخروج، قبل أن يصرخ: «لا أقدر، لا أقدر. لم يأت الله لأجل المكاسب بل لأجل الخسارات. لا تعتب عليّ يا يهوذا، أنت ما زلت مؤمناً بثورة داخلية لم أعد بها، وما زلت تكابر حتى الآن. لم تتقاطع طريقانا إلّا للحظة. أنت لم تفهم ما قلت. لكنني أحببتك، وأغفر لك. أنا أول إله عرف الشكّ لأنه إنسان».

يهيم يهوذا على وجهه بعد تلك الحادثة. لقد أحسّ أن نتنائيل قُتل للمرة الثانية، وأن باراباس ليس أهلاً لتأجيج النفوس. سيطر عليه للمرة الثالثة والأخيرة شعور بالخيانة: لقد خان إلهه، ولم يتغيّر شيء. وحين علم بتعذيب المسيح وصلبه، أدرك أن أفضل ما يمكنه التكفير به عن خطيئته هو مشاركته في المصير نفسه: الموت.

القصة معروفة: رحل يهوذا ومعه سرّه. يهوذا المقاتل الذي خذلته الحياة مرّات عدّة، وأصرّ على مواصلة كفاحه الآني حتى النهاية. المهم أن يسوع لم يجب عن سؤاله: ماذا بشأن عذابنا على هذه الأرض؟ وأن شعور الخيانة الذي انتابه مرات ثلاثاً، كان أشبه بالقدر لا بالخيار.

لا معجزة في تحويل الماء إلى خمر، بل مزج الخمر بكمية كبيرة من الماء وتقديمه إلى مخمورين لا يميّزون

سوق واقف

قلب قطر الذي يض

بسمة الخطيب
كاتبة من لبنان

إن كنت لم تمسك يوماً بمحارة ولا قابلت غطاساً أو صائد لؤلؤ، فإنك من دون شكّ تقدّر تلك اللحظة الرائعة التي يجد فيها صائد اللؤلؤ، بعد عناء يقارب حافّة الموت، لؤلؤةً كبيرة داخل الصدفة. وهذا هو الشعور الذي تخرج به من السوق التراثي الشعبي في الدوحة، الشهير بسوق «واقف»، الذي هو اليوم قبلة الزوار وأهل البلد معاً، وتحفة بشرية ومعمارية، تخطف الأنظار والقلوب، وتخفي بين ملامحها حكاية شعب ووطن، ماضياً ومستقبلاً، وهو المكان الذي تتجلّى فيه إرادة الإنسان القطري في إحياء ماضيه وتأريخ مسيرته العمرانية والثقافية.

في المدن العصرية يتسلّل إلى كثيرين منّا الملل والتوتّر من «المولات» والمجمّعات التجارية الضخمة عالية التبريد وتصاميمها الحديثة، من رائحة الوجبات السريعة، والسلع عالية التطور التكنولوجي، من المصاعد الكهربائية واللوحات الإعلانية المبهرجة، لكن من يبحث في الدوحة تحديداً

خّ حكاياتها القديمة

عن الفرار من هذا التوتر إلى مكان أكثر إنسانية وأقلّ تنميقاً، إلى مساحة يتلمّس فيها آثار البشر الذين كانوا قبله، للعبور من حيث عبروا والاتكاء حيث اتكأوا، لفهم أسرارهم والاستماع إلى حكاياتهم، وتحسّس بصمات التاريخ الذي ولّى... من يبحث عن كلّ هذا في العاصمة القطرية، ستدلّه جميع الإشارات إلى مكان واحد: «سوق واقف»، وهو الاسم الأكثر تداولاً اليوم لأقدم أسواق قطر، والذي، وفق توجيهات سمو الأمير الشيخ حمد بن خليفة آل ثاني، يتمّ اليوم، وفق خطة مدروسة، انطلقت عام 2004، ترميمه وتوسيعه، نواته «السوق الداخلي» القديم مع ما كان يحيط به من أسواق شعبية في منطقة الجسرة المجاورة لضفّة الخليج العربي. هناك سترى كيف يُشاد التاريخ من جديد وترمّم الذاكرة، ستعثر على قلب قطر الذي يضخّ حكاياتها القديمة وينبض بأحلام ناسها الحاليين، ستجد كيف يتابع أقدم سوق قطري دوره التاريخي في أن يكون ملتقى البشر والشريان الاقتصادي وكذلك مؤشّر التحوّلات الاجتماعية والثقافية.

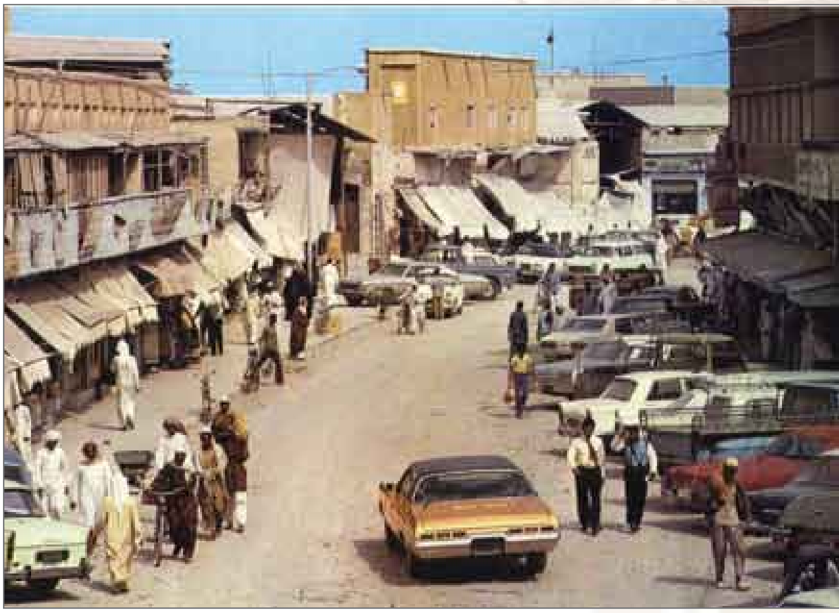
تقودك الخطوات إلى «سوق واقف» ولكنك هناك تكتشف أسواقاً وشوارع أخرى، أسماء ابتلعها الزمن، وأخرى تناضل في ذاكرة كبار السنّ والمؤرخين القطريين، وتتردّد في أحاديثهم: سوق الباكر والسوق الداخلي والخريس ... أوّل من يطالعك عند مداخل السوق هم عمّال البناء، يتعاملون مع الجصّ وجذوع الأشجار، ينسخون، قدر الإمكان، الطريقة التقليدية للبناء القطري، مقتدين بما صمد من نماذج عمرانية تراثية في الدوحة، وتحديداً في سوقها الرئيسي القديم.

في أحد مقاهي السوق نلتقي الكاتب محمد جاسم الخليفي ويبدأ الحديث من ورشة البناء المتواصلة وأهمية الاقتداء بالنموذج المعماري التراثي. يخرج مضيفنا من مغلف صغير صوراً لدوحة أواخر الخمسينيات ومبانيها الصغيرة ذات الطابق الواحد، ويشير إلى أن آخر ما تبقى منها موجود حيث نحن الآن في، «السوق الداخلي»، أقدم أسواق قطر. وعن مدى نجاح عملية تقليد البناء القديم يشير الخليفي إلى سقف المقهى فوقنا وإلى جذوع الأشجار التي رصفها البنّاء بالطول بينما الطريقة التقليدية تقضي أن تكون بالعرض، ولكن هذا التفصيل ليس بنظره عيباً، فالمهمّ هو بادرة إحياء العمران القطري القديم وسوق قطر التراثي الذي تعهّده سمو أمير البلاد بنفسه، بعدما انقرضت المباني القديمة من الدوحة وحلّت مكانها عمارات الطوابق الأربعة والأبراج والمجمعات السكنية العصرية.

في حديثه أصرّ الخليفي على استخدام تسمية «السوق الداخلي» وقلائل هم من يتداولونها، فالشائع اليوم إطلاق اسم «سوق واقف» على هذه المنطقة، إلا أنّ كبار السنّ والمؤرخين القطريين يصرّون على التفريق بين السوقين، وينتظرون أن يعيد القائمون على تأهيل السوق تسمية أقسامه بمسمّياتها القديمة، لأنها جزء من تاريخ السوق، ولأن إحياءها من إحيائه.

بدوره أكّد الباحث والمؤرّخ الشعبي خليفة السيد المالكي أن طغيان تسمية «سوق واقف» على «السوق الداخلي» إهانة لأقدم وأعرق سوق قطري ولأحد رموز الثقافة الشعبية في قطر، ويعدّد في كتابه «الأسواق الشعبية في قطر» عدداً من أسواق قطر القديمة منها «واقف والقيصرية والفحم والصفافير»... لكن «السوق الداخلي»، والذي يسميه المالكي «سوق القيصرية» أيضاً، يبقى الأبرز والأعرق. هو سوق مسقوف ذو طريق ضيقة ومحلات صغيرة متلاصقة، يقارب عمره المئة وثمانين عاماً، حتى أن رائحة الزمن تفوح من جصّه وسقفه وزواياه. نجد لهذا النوع من الأسواق مثالاً في معظم دول الخليج، وتتميّز بأنها مسقوفة لحمايتها من قساوة الشمس اللاهبة، والحفاظ على برودة الهواء داخلها صيفاً، ومن العواصف الرملية العاتية والأمطار شتاءً، والتي كانت وحتى ستينيات القرن العشرين تغرق السوق القطري وما حوله لتلتقي مع مياه الخليج، وفق ما ينقل شهود عيان قطريون ومقيمون عاشوا تلك الأيام، وشهدوا مدّ البحر وطوفان الأمطار، التي كانت رغم الخسائر التي تلحقها بالسوق دليل خير ورضا من الله.

لا يأتي موقع «السوق الداخلي» قرب البحر مصادفة، بل



سوق واقف قديماً

سوق واقف حديثاً

هــو وليد الواقع التجاري لقطـر، التي كانت معبراً لقوافل التجارة بين الشرق والغرب، وكانت احدى المحطات المهمّة على خطوط التجارة الشهيرة الكبرى.
وجـود أي رقعـة جغرافية على طريـق القوافل يعني غنى التجارب والثقافات، ففي هذا السـوق كانت تتوقّف قوافل شعوب الغرب والشرق، تاركةً بعضاً من أفكارها وعاداتها، آخـذةً معهـا بالمثـل، محوّلـة السـوق إلى نقطـة تقاطـع للحضـارات المترامية، وهو ما نلحظه في تأثيرات العمارة الهندية والفارسـية واللغات التي يتداولها العمال متعددو الجنسـيات والتجار الذين اسـتقروا منـذ زمن في قطر، وراح وجودهم يتزايد لاحقاً بعدما ظلّ «السـوق الداخلي» لفترة طويلة حكراً على التجار القطريين ونخبة القوم وفي طليعتهم تجار اللؤلؤ كما يروي المالكي.
وكمـا ارتبـط ازدهار «السـوق الداخلـي» بازدهار تجارة اللؤلـؤ، أبـرز التجـارات الخليجيـة، فـإن انتكاسـة هذه التجارة وكسادها بسبب ظهور اللؤلؤ الصناعي الأرخص، أدّى الى تراجع دور السـوق وانكفاء تجّار اللؤلؤ، وبالتالي أُفسِـح مكان للتجار الأجانب. أما نخبة التجار القطريين فقـد اتجهوا مع الطفرة النفطية إلى مجالات الاسـتثمار والبورصـة وهجروا مكانهم الأول وسـوق أجدادهم، ومع التطور التكنولوجي، وكما في معظم بقاع الأرض، تلاشت الصـناعات اليدويـة ولم يبـق منهـا إلا بعض اللوحات الفلكلورية، تماماً كحركتي المدّ والجزر يتحرّك التاريخ، فها هي دولة قطر تولي اهتماماً خاصـاً بهذا السوق لأجل إحيائه حجراً وبشراً وتشريع أبوابه أمام القطريين.

لمحة تاريخية

الغوص في تاريخ هذا السوق يأخذنا إلى عمدة الصحافيين القطريين الأسـتاذ ناصـر محمد العثمان، الذي يصـف السـوق في كتابه «السواعد السـمر» (الكتاب الذي وضعه أوائل الثمانينيات بمناسبة مرور 30 سنة على تصدير أول شحنة من نفط قطر إلى أسواق العالم)، عارضاً لعدد من المعلومات عن قطر والدوحة خلال تلك الفترة من الزمن، وفي الكتاب يطلق تسـمية «سـوق الدوحة الرئيسـي» على المساحة الممتدّة من «الفرضة» مبنى الجمرك في الطرف الغربـي من مركز شـرطة العاصـمة الآن وحتـى ما قبل «براحة الجفيري»، كما يورد أنه كان قسمين: الأول ما هو باق حتى الوقت الحاضـر، والثاني يمتـدّ من موقع فندق «بسـم الله» (مقهى بسـم الله سـابقاً) جنوباً إلى تقاطع شارع النجادة والبحارنة، وكان يباع في هذا القسم السمك بالأسـاس، أما الساحة التي تفصـل بين السوقين فكانت سـوقاً للجمال وما تحمله من حطب وسـمن ومنسـوجات يدوية وغيرها، وهي ما كان يطلق عليه «سوق واقف».
كما يتحدّث العثمان في كتابه عن «الخريس» قرب «سـوق الباكر» سابقاً أو «مسـجد الأحمد» الآن، والذي كان يمتدّ من واد يمر «بسوق سحيم» و «شارع مشيرب» إلى أن يصل إلى مشـيرب، وكانت تجري في هذا الوادي سيول الأمطار في فصل الشتاء لتصبّ في البحر.
أمـا بضـائع السـوق الرئيسـي القـديم فكانت مختلفة المصـادر، مـن الخليـج وإيـران والهند وشـرقي إفريقيا

لقطة بين رموز من التراث

عرض حي لإحدى الفرق الشعبية

وغيرها.. ومنها البن والشاي والسكر والسمن وحبّ الهيل والبهارات والأقفال والمسامير والأخشاب والحطب ولوازم بناء السفن ومستلزمات العطارة والأطياب والنعال والغتر والعقل والخيزران.

أما الموقع الإلكتروني الخاص «بسوق واقف» فيقدم لمحة تاريخية خاطفة بقلم الأستاذ محمد علي عبد الله، تبدأ من الدوحة القديمة التي كانت أشبه بقرية صغيرة يقسمها «وادي مشيرب» إلى قسمين، وكانت تسيل في الوادي سيول الأمطار باتجاه البحر، بينما سكان الدوحة يسكنون عند ضفتيه الشرقية والغربية ويتبادلون عمليات البيع والشراء. ويذكر أن سوق الدوحة القديم كان مؤلّفاً من ثلاثة أنواع من المحال:

1 - العماير أي المخازن الكبرى التي تبيع بالجملة والمفرق المواد الغذائية كالتمر والأرز.

2 - الدكاكين وفيها منتجات الصناعات اليدوية كالخياطة والحياكة والنجارة.

3 - البسطات التي يقيمها الباعة المحليون في الهواء الطلق.

اليوم لا يعرف ماضي هذا السوق سوى قلّة نادرة من القطريين المتمسكين بالماضي وكبار السنّ، وكما يحتفظ الخليفي بصور الدوحة القديمة فإنه يواظب على العيش داخل ذكرياتها عبر ملازمة عدد من كبار السنّ الذين يرتادون «قهاوي» السوق ودكاكينه، وهو يحرص على الاجتماع بهم والاستماع إلى حكاياتهم القديمة وتفاصيل يومياتهم. وفي تلك الجلسات فقط تسمع العبارات القديمة «سوق الباكر والخريس والسوق الداخلي»... وتعثر على معانيها ومصادرها فالباكر، مثلاً، عائلة قطرية عريقة كانت تعيش في السوق، وسمّي المكان المحيط ببيتها باسمها، ويشير الخليفي إلى أن منطقة السوق هذه كانت مليئة بالمساكن وكانت منازل العائلات القطرية تتداخل مع دكاكين السوق.

اختفت المنازل اليوم من السوق بناء على رغبة العائلات بتحييد مساكنهم والحفاظ على خصوصيتها من جهة، والطفرة العمرانية والاقتصادية في الدوحة من جهة أخرى.

شيء آخر عزيز على القطريين اختفى.. إنه «خور الدوحة»، يخبرنا المالكي بأنه تمّ ردمه تداركاً لمدّ البحر وغرق المنطقة، متمنياً أن ينجح المهندسون في إعادته بما يضمن عدم إغراق السوق وإحياء جزء مهم من ماضي الدوحة الجميل، والذي ينسجم مع الخطة السياحية الحالية.

يعيد خليفة السيد المالكي على مسامعنا تسميتي «سوق القيصرية» و«سوق العتم» اللتين يطلقهما على «السوق الداخلي».. لكن محمد جاسم الخليفي وعدداً من كبار السن في السوق ينفون وجود هاتين التسميتين، منهم السيد سلطان سيف أبو شعر الذي ينفي سماعه باسم سوق القيصرية منذ ولد ثلاثينات القرن الماضي. أبو شعر رجل قطري يصف نفسه بابن السوق، فيه عاش كلّ عمره وخروجه منه كخروج السمكة من الماء، خلف وجه خطّطه الزمن تكمن ذكريات كثيرة تفشل الذاكرة أحياناً في ترتيبها واستعادتها، لكن وجه الرجل وحده يحكي، فهو

لقطة تظهر سقف السوق الذي يحافظ على الطراز القديم

مشهد ليلي مبهر

أشبه بمرآة ناطقة حتى في صمتها.
يجلس السيد عبد المحسن الحواج داخل دكانه، ماسكاً عباءة نسائية سوداء، يخيطها قطبة قطبة بأصابع رشيقة، تحيطه مقصّات وخيوط وإلى يمينه راديو قديم كبير الحجم ولا وجود للتليفزيون وفوضى صوره. يقول بابتسامة حكيمة وماكرة في آن إن أحداً لا يستطيع اليوم كتابة تاريخ هذا السوق! يقول إن الأساس ليس جاهزاً بعد وإن أوان التأريخ لم يحن بعد، فالسوق الآن يصنع حكايته ولم ينهها بعد، وعلينا الإنصات باحترام إليه فإذا ما أنهى كلامه ننقل عنه. نخبره أننا لا نقصد التأريخ بل تلمّس بعض الحكايات القديمة، فيبتسم ويعيد كلامه نفسه عن «الأساس غير الجاهز»!

ابن عمه فارس عبد الوهاب الحواج، السعودي الأصل، يعيش في الدوحة منذ حوالي أربعين عاماً. يحدّثنا عن تجارته القديمة بفخر. أواسط القرن الماضي كان يبيع البشوت، ولكنه لم يكن مجرد بائع كباعة هذه الأيام، كما يقول، بل كان يملك مشغلاً يدوياً وستة خياطين. أين هم الآن؟ نسأله، فيجيب بأنهم هرموا وتعبوا وحلّت المصانع الكبيرة مكان حرفتهم. يفتقد الكثير من ذاك الماضي، وتحديداً التعامل «بالروبيات»، حيث كانت العملة الهندية متداولة في السوق.

يسترجع السيد فارس من ذاكرته صوراً من سوق «أهل البادية» الذين كانوا يأتون من «البرّ»، الصحراء، ببضائع محمّلة فوق الجمال، من دهن وغنم وحطب.. ويشترون آخر النهار ما ينقصهم من سوقي «واقف» و«الداخلي»: القهوة والهيل والتمر والعيش ومنتجات الألبان.. وهكذا كانت الدوحة تضجّ بحكايات أهالي باديتها وساحلها يتبادلون البضائع والعلاقات الإنسانية والسوالف والأحلام التي صنعت غد قطر الذي نعيشه نحن اليوم.

«سوق واقف»... المؤقت الذي صمد

إذا كان السوق الداخلي هو الأساس فلماذا تراجع اسمه أمام اسم «واقف»؟

يخبرنا المالكي أن «السوق الداخلي» كان لعلية القوم ونخبة التجار، يقصده كبار الشيوخ وتعقد فيه الصفقات الكبيرة، يباع فيه اللؤلؤ وأفخر العطور والأقمشة والأعشاب الطبية النادرة.. أما المستلزمات البسيطة الأخرى فلها حكايتها المنتشرة في الخليج كلّه، إذ كانت تباع في سوق مؤقّت وارتجالي يبدأ عند العصر ويختفي وكأنّه لم يكن عند غروب الشمس، ويعرف «بسوق واقف»، لأن بضائعه تباع على الواقف. بعد العصر كان يحضر باعة أجانب يفردون بضائعهم الرخيصة من بصل وفول وحمص وخضراوات وعصافير وسمك.. ويحتلّ الحلاق زاوية خاصة به، كذلك بائع «الشربت» أو العصير الشعبي، وكان للنساء نصيبهن، فكنّ يبعن الكحل وأدوات الخياطة.. يقف هؤلاء الباعة عند مدخل «السوق الداخلي» ليستفيدوا من قاصديه ومن تجاره أيضاً الذين بعد إقفال متاجرهم ومغادرة السوق يمرون «بسوق واقف» الصغير ويشترون حاجياتهم منه.

أما الموقع الالكتروني الخاص بالسوق فيذكر أن ضيق المكان كان يضطر الباعة إلى الوقوف طوال الوقت ومن

جلسة هادئة في الهواء الطلق

صانع «العقال» يمارس مهنته

لقطة تظهر جانباً من القناطر والدعائم الخشبية

هنا أتت تسمية سوق واقف.
مـع ازدياد أعـداد المهاجرين إلى الجزيـرة العربية وإلى قطـر راح «سـوق واقف» يزدحـم بهم، وأخذ في الاتساع حتى صـار أكبر من السوق الرئيسـي وأكثر شهرة لسبب بديهي هو أنه أكثر شعبية، وهكذا طغى اسمه على السوق الداخلي والمنطقة المحيطة به.
ويؤكد على هذا ما يكتبه عبد الله في الموقع الالكتروني لسوق واقف عن الازدهار الاقتصـادي، الذي عرفته الدوحة في القرن العشـرين والذي طال سـوقها، إذ شجّع الاستقرار السياسـي الهجـرة إليهـا من مختلـف أنحـاء الجزيرة العربية والسـاحل الفارسي، وحينها تحولت البيوت داخل السوق إلى دكاكين وتمّ استحداث أرصفة لتفريغ ما تحمله السفن القادمة من شرق إفريقيا والهند والبصرة.

«قهاوي» السوق

في كتاب «السـواعد السـمر» يتحدّث العثمان عن انتشار عدد من المقاهي الشـعبية أواسـط القرن الماضـي داخل السوق وعند أطرافه، والتي كانت تكتظ بالرواد على مدار اليوم. واليوم أيضـاً عدد «القهاوي» وفق التعبير الشعبي، لافت، بل إنك بين أسـبوع وآخـر قد تجد «مقهى» جديداً، تلبية لتوسّع السـوق وإقبال الناس عليه. إلا أن «القهاوي» القديمـة داخـل السـوق الداخلـي تحديـداً تبقـى خارج المنافسـة، فكل منها بمثابة صـورة مصـغّرة عن السـوق نفسـه، بضـيقه وصـغره وازدحامه بالرواد المخضرمين الذين عاشوا ماضي السـوق ويعيشون اليوم حاضره. أما المقاهي حديثة العهد فيطغى عليها الطابع الشبابي.
ويوضّح المالكي أنه ليس للمقهى في الخليج، تاريخياً، تلك المكانة التي له في بلاد أخرى، لأن بدو الجزيرة العربية لا يحبّذون المقاهي، ولا يستسيغون الجلوس في مكان عام مع أشـخاص لا يعرفونهم بل يفضّـلون «المجلس» الذي يجمع القبيلة حول شيخها وكبيرها، حيث تتمّ مناقشة شؤونهم من صغيرها إلى كبيرها، وتتوطّد صلات القربى.
لكـن المقهى نفسـه عرف تحـوّلاً في الخليج مـع الازدهار التجـاري، إذ صـار مكاناً لعقـد الصـفقات والتقاء كبار التجـار. ورغم تطوّر المقاهي وزحـف المدنية، إلا أن البدو لم يغيّروا موقفهم منها ولا من أبرز أبطالها، «الشيشة»، أو «القدو»، شيشة أهل الخليج أو أهل البحر، وهي مصنوعة من الفخار، أما تنباكها فهو العماني وتنباك رأس الخيمة، إضافة إلى «الناريلة» وهي نرجيلة صغيرة تحمل باليد.
المقيمون العرب باختلاف جنسـياتهم أحضروا معهم من بلادهم شيشهم وتنباكهم المفضّل «العجمي» و«المعسّل».. وهي راحت تفرض وجودها في مقاهي الدوحة الشـعبية، وراح قسـم من القطريين (خصوصـاً أهل البحر منهم) يستسيغونها، بعدما صـارت «القدو» حكراً على عدد قليل منهم.
إلى جانب كبار التجار شـارك عدد من الناس البسـطاء في صـنع تاريخ هذا المكان. تسمع بالمبخّر، وهو الذي كان يجول بمبخرته في السـوق يبخّره ويعطّره، ويتقاضـى من أصـحاب المتاجر أجراً علـى عمله اليومي هـذا، وكذلك صاحب الدلّة الذي يوزّع القهوة العربية على الجميع، والتي

عمارة تتآلف مع المكان والبيئة

هي من أهمّ رموز الضيافة عند العرب، وأبرز مفردات حياتهم اليومية. انحسر وجود هذين الرجلين بما يحملان من معان ودلالات، لكن شريكهم الثالث، الحمّال، ما زال صامداً، وقد طوّر مهنته البسيطة بشكل طفيف وحافظ على تواجده في السوق الشعبي، وتخلّى كلياً عن الدواب التي كان في الماضي يستعين بها.

في أزقّة السوق الضيقة تجد الكثير من الحمّالين، يجرّون عربة عمال الباطون وقد غطوها بقطعة قماش أو خيش ينقلون فيها أغراض المتبضّعين. غصين رجل في العقد الخامس من العمر، من الجنسية الإيرانية، قضى جلّ عمره هنا، أتى إلى الدوحة وهو فتى وكان يعود إلى بلده بين سنة وأخرى. خلال زياراته تلك تزوج وأنجب عشرة أولاد وما زال في السوق، لا يقوى على مفارقته، يقول إن هذا هو وطنه، يذكر أيام كان البحر قريباً جداً (قبل ردمه) وكان الملاذ الوحيد من الحرّ. سيتمّ غصين عقده الرابع في السوق ولا يبدو أنه يفكر في التقاعد والعودة الى بلاده، لقد صار من علامات المكان.

من فنون العمارة القطرية القديمة

أشياء لن تعود

التطور التقني والعلمي بدّل حال السوق، أباد مهناً وعزل عمالاً وركن أشياء أخرى في زاوية الذكريات. أوّلها تسمية السوق بـ «سوق العتم»، التي أطلقها المهاجرون العرب، كما أخبرنا المؤرخ خليفة السيد المالكي، والتي لم يعد لها مسوّغ بعد دخول الكهرباء إلى السوق. كما أن قيام البلدية بتبريد السوق الداخلي جعل من غير المبرّر عودة الأشرعة البيضاء التي كانت تنتصب فوق سطح السوق في فصل الصيف لتحريك الريح وتبريده، ووفق ما يروي المالكي أيضاً فإن منظر السوق في فصل الصيف من بعيد كان أشبه بأسطول بحري تتلاعب الريح بأشرعته الناصعة. صورة جميلة لكن يبدو أنها ستبقى أسيرة ذاكرة من عاشوها فقط.

محل مخصص لبيع التمور والحلوى

أشياء كثيرة قد لا يعود من الممكن استرجاعها، أبرزها طوفان البحر، وفي حضرة خليفة المالكي كان هناك أكثر من قطري من رفاقه يستمعون إليه، ولا يترددون في إضافة معلومة خطرت لهم، أبرز ما قالوه هو فخرهم بأن قطر كانت أكثر المناطق في الخليج العربي التي تسقط فيها الأمطار الغزيرة حدّ الطوفان، ويرون أنه عندما بنت الدولة سدّاً لمنع الطوفان توقّف الخير وانحبس المطر، وبعدما كانوا يصلّون كي يتوقّف المطر صاروا يصلّون كي يتساقط. لذلك أطلق المالكي على منطقة الأسواق الشعبية اسم «فينيسيا الخليج» في إحدى مقالاته.

التقط الخليفي صورة لمبنى من ثلاثة طوابق بني في السوق وعلّق على ظهر الصورة «مبنى يشوّه السوق». يحرص الخليفي على التنبيه من خطورة البناء العشوائي ويتمنى أن تهدم هذه المباني الدخيلة التي سبقت خطة تأهيل وتوسيع السوق عام 2004 كذلك الأبواب الألمنيوم والأسلاك الكهربائية وأجهزة التكييف وأهمّ ما يطالب به والذي يوافقه عليه كثيرون إقامة مجلس لكبار السنّ، واتباع نظام التكييف المخفي داخل الدكاكين، وتحديد الارتفاعات العلوية لسوق واقف، وتوحيد أبواب الدكاكين

معرض للمطرزات والمفروشات اليدوية

وفق الطـراز التقليدي كذلك مداخل السـوق، والمحافظة على الطابع المعماري التراثي.

بين خان الخليلي ووسط بيروت

التجوّل في السـوق قد يجعلك ترتاب أين أنت! فقد تشـعر تـارة أنك في أحد أزقّة «خـان الخليلي»، حيث تلمع الحلي والملابس الشـعبية والتحـف، ثم في مكان آخر تسـترجع ورشة إعمار وسط بيروت التجاري حيث اعتمدت سياسة الحفاظ على الطراز الأصـلي للعمارة واجتذاب السـياح والتنشيط التجاري.
كما لن تغيب عنك أسـواق دبي والكويت التراثية. لكن ما يميز السوق القطري عن أسواق الخليج تلك، أنه يجتذب القطريين الأصـليين، كما يجتذب السياح والمقيمين، وأن أهـل البلد لا يكتفـون بالفرجة والتريض وإكمال المشـهد الفلكلوري كما في بعض الأسواق الخليجية، بل هم يشترون ويكونون عنصـراً فاعلاً في حركة السوق. ليس هذا سوى دليـل على وعيهـم بأهمية ضـخّ نبض الحياة في السـوق والمشاركة في صنع مستقبله.
يقصـد القطريون «سـوق واقـف» لأجل التسـوّق، فهناك يجدون مسـتلزمات غير موجودة في أمكنة أخرى، والميزة أنهـا محصـورة في مكان واحـد، مثل الملابـس الرجالية التقليدية وإكسـسواراتها، والعطور الشـرقية والخليجية ودلال القهوة القديمة.
تجمعنا الصـدفة بين «طرقات» السـوق بالشاب القطري الخزّاف طلال القاسمي، نسأله عما يقوم بصنعه، يشير علينا أن نقصـد متجر «الروشـنة» حيث تُعرض أعماله وأعمال زملائه الفنانين القطريين.
كلمة «الروشنة» هي بالأصل فتحة في حائط البيت الخليجي مخصّصة لعرض الأواني النحاسية أو غيرها. في المتجر الذي بدا «مشروع غاليري» عُرضت بعض الأواني الخزفية والنحاسية والمنحوتات واللوحات، وأخبرنا القاسمي أنه ما زال في طور التنظيم وسيشهد في المستقبل معارض أعمال الفنانين اليدويين الشبان، ونشاطات فنية أخرى.
في إحـدى الواجهات يطغى جمال «دراعة» خضـراء على مـا عداها مـن «دراريع». ويأتي توضـيح صـاحب المتجر منطقياً، فهذه العباءة الخضـراء مخصّصـة للعروس في «ليلة الحنـة»، وأهل الخليج يتفاءلون باللون الأخضـر لما يرمز إليه من الخير والخصـوبة والعطاء. يتاجر السـيد يوسـف النعمـة بهذا الصـنف الثمين من العباءات منذ تقاعده من وظيفته الحكومية، بعدما قدّمت له الدولة هذا المتجر داخل السـوق من دون خلو وبإيجار زهيد وخفضت سـعر المـتر المربع للقطريين تشـجيعاً لهم كي يسـتثمروا ويعيدوا للسوق جذوره المحلية.

هوية بألوان الطيف

يبسط بائع «الشربت» عصائره أمامه: «الرمان» «الليمون بالنعنـاع» «الكركديه» وغيرهـا... يُقبل الـزوار الأجانب علـى تذوّقها مـن دون تردّد، ليس فقط لإرواء عطشـهم، فزجاجات الماء المعدنية يمكن أن تفي بالغرض، بل للتعرّف

تحف متنوعة، سدو، نحاسيات، بشوت

طفلان يمتطيان صهوة حمار مزركش

إلى المذاقات والنكهات التي تميّز هذا السوق، وتشير إلى أهواء وأمزجة ناسه. بالنهم نفسه يقبلون على أكل الكباب المشوي مستمتعين بطعمه الفريد الذي لن يجدوه في المطاعم العصرية والفنادق الفخمة. أما الطبخات الشعبية كالهريس والنخي والباجله فهي متوافرة أيضاً وروائحتها وشكل قدورها تستدعي الزائرين للتعرّف على جزء من التراث الشعبي القطري.

أعداد لافتة من الأجانب، فرنسيين وكنديين وبريطانيين... يتجوّلون في السوق، يتوقفون أمام المتاجر ليتعرفوا إلى الحرف الشعبية القطرية والمستوردة من الدول المجاورة وحتى المصنوعة هنا في قطر لكن بأنامل آسيوية.

عائلات عربية أيضاً تجد في السوق متنفساً لكسر روتين الحياة العصرية. طفل لبناني أعجب بالسيف التراثي، وطفل مصري هرول خلف الحمار يريد امتطاءه في جولة قصيرة... قال صاحب الحمار للأطفال المتحلّقين حوله إن يحضروا الريالات وينتظروا كلٌّ في دوره. البهجة التي ارتسمت على وجوه هؤلاء الصغار تفوق بكثير بهجة الذاهبين إلى أحدث مدن الملاهي العالمية، ومرّة جديدة يعلّمنا الأطفال أن متع الحياة تكمن في أبسط عناصرها، لذلك فإن توفير ممارسة بعض الألعاب الشعبية داخل السوق سيساهم في إكمال مشهده الإنساني.

يتّفق كثيرون على أنّ «مقهى راس عشيرج» هو محطّة قاصد السوق الأخيرة، فبعد جولة طويلة داخل متاهات السوق لا بدّ من «كاسة شاي» أو «فنجان قهوة» فوق مقعد خشبي يطلّ على جزء لا بأس به من السوق ويرصد حركته وحركة المارة، وقد تكون محظوظاً ويصادف وجودك مع حضور فرقة موسيقية شعبية تعزف في إحدى ساحات السوق وتغني من الفلكلور القطري. المقهى هو أكبر مقاهي السوق، تقصده بشكل أساسي العائلات، وفيه تجد سيدة تقرأ وحدها، وآخر يبدو صحافياً يجري حواراً ويدوّن ما يقوله محاوره، لذلك تشعر أنه يمكن الرهان على هذا المقهى كي يكون مساحة ثقافية، لا تتناقض مع طابعه السياحي، فهذا الطابع ليس كما يراه البعض مبتذلاً، بل إن الكثير من السياح لا يأتون لأكل الكباب و «العيش» وأخذ الصور التذكارية فقط، بل ليحصلوا على معلومات حول كيفية تحضير الهريس ومعنى ليلة الغرنغعوه، وكيفية خياطة البشوت والدراريع.. ويعودون إلى ديارهم بهذه المعلومات، لاعبين دوراً في إحياء جزء من الثقافة الشعبية.

إلى جوار السوق خصّصت مساحة كبيرة لمواقف السيارات. الوصول إلى تلك المنطقة يجعلك تشعر أنك تصحو من حلم، وتعود إلى الواقع، فها هي سيارات اللاند كروزر الكبيرة والرانجات العصرية التي يعمل زجاجها على الكهرباء، تربض قبالة السوق القادم من أزمنة غابرة، ومكانها كانت، في زمن مضى، تستريح الجمال والخيول، التي لم يعد لحوافرها أي أثر، وبعد مئة سنة ستختفي هذه السيارات لتحلّ محلها سيارات مطوّرة أكثر، لكن الأكيد أن السوق سيبقى وسيناضل للحفاظ على أصالته، ستواجهه رياح التغيير وسيكون على أهله وزوّاره أن يقرّروا ما إذا كانوا يريدونه مكاناً للسياحة العابرة أم لثقافة شعبية غنية بتنوّعها وليونتها وانفتاحها.

أحد مداخل السوق

داخل السوق.. متعة، ونظافة، وأصالة

متاجر حديثة بنكهة الماضي العريق

ديوان الزنـادقة

جمال جمعة
منشورات الجمل - برلين - 2007

يحاول الباحث جمال جمعة أن يقدم في كتابه «ديوان الزنادقة» الصادر عن منشورات الجمل 2007، ما يشبه أنطولوجيا لأبيات الشعر العربي المتضمنة آراء دينية مخالفة لتعاليم الإسلام والمتناثرة في بطون أمهات الكتب العربية. وهو إذ يتناول هذه الأبيات في مختلف عصور الأدب العربي، من صدر الإسلام إلى سقوط الدولة العباسية، يؤكد في مقدمة مستفيضة أنه لا يظن أنه وُفق إلى جمع كل ما قيل من شعر في هذا الصدد، آملاً في إصدار طبعات مزيدة من العمل.

وإن أورد جمعة أبياتاً لشعراء مغمورين، وآخرين مشهورين عُرفوا بالزندقة أو ضعف الإيمان، كأبي نواس، فهو يورد أيضاً أبياتاً تندرج في السياق نفسه لشعراء كبار، مثل أبي الطيب المتنبي. ويعزز جمعة كتابه بشروح مستفيضة لما قد يستغلق على الفهم من أبيات، خصوصاً تلك المنتمية إلى المراحل الأولى من عصور الأدب العربي.

ومن المهم في الكتاب مقدمته، التي قد تصلح أساساً لكتاب أو بحث مطول في تاريخ التسامح في الإسلام وآخر في الغنى الفكري الذي عرفه عصر الجاهلية، خلافاً لما يوحي به اسمه، المقصود به، على الأرجح، الجهل بالدين الإسلامي، لا الجهل بعلوم ذلك العصر وأفكاره. ويشير إلى أن «تيار الزندقة لم يهدأ في صدر الإسلام، بل كان يعبّر عن نفسه، بين آونة وأخرى، على ألسنة الشعراء... ثم تعزز هذا التيار بدخول الأجناس الأخرى، ذات الخلفيات الثقافية المختلفة، في الإسلام».

وهكذا، بات بين أيدينا كتاب يضم ما تمكن شخص واحد من جمعه من أشعار الزنادقة. ويقول الكاتب في مقدمته إن أول من حاول جمع هذه الأبيات، إلى جانب النصوص النثرية التي تعرضت للإتلاف أكثر من الشعر سهل الحفظ والتناقل، عبد الرحمن بدوي في كتابه «من تاريخ الإلحاد في الإسلام»، مؤكداً أن «ديوان الزنادقة» جاء متمماً، خصوصاً مع التغييب المتعمد لهذه الأبيات في الطبعات الجديدة لأمهات الكتب.

في المسـألة العربية

مقدمة لبيان ديموقراطي عربي
عزمي بشارة
مركز دراسات الوحدة العربية - 2007

يضع الباحث العربي الفلسطيني عزمي بشارة بين أيدينا محاولة فكرية علمية لبحث معوقات التحول الديمقراطي في العالم العربي، متعمقاً في بحث عوامل الاستثنائية العربية في مسألة الديموقراطية، وهي استثنائية عربية وليست إسلامية برأي الكاتب، ومطلقاً مصطلحاً جديداً في هذا السياق هو «المسألة العربية». وينهل الكتاب من مصادر كثيرة في العلوم الاجتماعية والإنسانية، كما يعامل الواقع العربي كحقل تجربة للنظرية السياسية والاجتماعية، ويعتبر استخلاصاته مقدمة لبيان ديموقراطي عربي.

ويقول الكاتب في تلخيصه لاستنتاجاته في الخاتمة: «لا يمكن تجاهل القومية حيث نشأت وتسود كقومية ثقافية تتوق للتحول إلى قومية سياسية وإلى دولة. وبناء المواطنة الحديثة أصلاً يتم عبر القومية نحو الأمة أو عبر بناء أمة المواطنين. ولا يمكن تجاهل العنصر الحداثوي الكامن فيها والذي يهمش بنى ما قبل الدولة».

ويضيف: «لم يعد بوسع القومية العربية أن تطبق ذاتها على أساس تجاهل الدول القائمة، ولذلك لا بد من أن تلتقي مع البرنامج الديموقراطي لكي تنتصر وتنفي ذاتها في المواطنة الديموقراطية المشتركة في الأمة المدنية». ويستنتج: «تعني المسألة العربية في ما تعنيه أن العناصر نفسها التي تمنع تحقق الأمة في داخل الدولة الكيانية وخارجها هي العوامل التي تعيق التحول الديموقراطي».

يقول الكاتب في مقدمة العمل أنه يعكف منذ سنوات على كتابة مؤلف من جزأين، وأن جهده البحثي انقطع مرات نتيجة لمتابعته أزمات سياسية إقليمية ثم ملاحقته السياسية في إسرائيل حيث شغل لسنوات مقعداً نيابياً في الكنيست. وهاهو الجزء الأول. أما الثاني فهو «الإسلام وأنماط التدين والديموقراطية» الذي يصدر قريبا.

الرأسمالية في عصر العولمة

إدارة المجتمع المعاصر
سمير أمين
الشركة العالمية للكتاب - بيروت - 2007

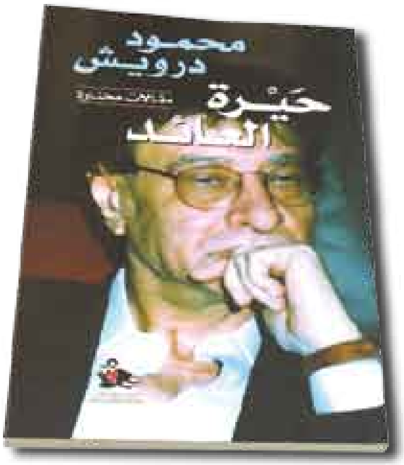
يطرح المفكر الاقتصادي المصري الفرنسي سمير أمين في كتابه «الرأسمالية في عصر العولمة» الصادر حديثاً عن الشركة العالمية للكتاب، حلولاً للأزمات التي يعاني منها الإنسان في عصرنا هذا نتيجة لما يسميه «الإدارة الرأسمالية للاقتصاد العالمي». والكتاب عبارة عن سبع دراسات يضمنها أمين، المقيم حالياً في العاصمة السنغالية داكار حيث يرأس «منتدى العالم الثالث»، اقتراحات وأفكاراً بعضها جذري يمكن لها لو اعتُمد عالمياً أن تكون دواءً ناجعاً للمشكلات الناجمة عن إمساك الدول الغنية، وعلى رأسها الولايات المتحدة، بزمام الاقتصاد العالمي.

ويقول أمين، الماوي النزعة، إن النتائج المأساوية التي حصدتها البشرية على مدى عقود نتيجة لسياسات الهيمنة المتبعة من الدول الكبرى، قبل انهيار الاتحاد السوفياتي، وخصوصاً بعده، لا بد لها من نهاية. فرياح التغيير بدأت تهب في مناطق مختلفة من العالم لتنقل الاقتصاد العالمي إلى وضع يسوده العقل والمنطق بدلاً من سياسات التوسع والهيمنة التي لم تنتج غير الكوارث والمآسي السياسية والاقتصادية والاجتماعية.

ومن اللافت في الكتاب تخصيص أمين فصلاً كاملاً لظاهرة الإثنية، التي ينظر إليها كرد على العولمة الاقتصادية من جهة ونتيجة لمعاناة الدولة – الأمة، وأزمة الطبقة الاجتماعية من جهة أخرى. ويستغرب ظاهرة التناقض في الثنائية المتضادة والمتمثلة في ازدياد عولمة رأس المال على مستوى العالم وفي عدم تزامن ذلك مع عولمة الناس لأنفسهم، إذ لا يزالون يحتمون بمظلة الإثنية.

ويرى أن الوعي الطبقي استُبدل بالتباهي الذاتي بواسطة العرق والمجموعة الإثنية والدين، مشيراً إلى أن المجموعة الإثنية رديف للعرق ليس إلا، أو اختراع آخر غير واقعي لخدمة التنظيم الاجتماعي للعالم في المرحلة السابقة للرأسمالية.

ذاكرة للنسيان، يوميات الحزن العادي، حيرة العائد



محمود درويش
رياض الريس للكتب والنشر - بيروت - 2007

ثلاث مجموعات نثرية، تلي أولى بعنوان «في حضرة الغياب»، صدرت للشاعر الفلسطيني الكبير محمود درويش. والمجموعة الأولى، الصادرة أواخر العام الماضي، وهي عبارة عن نص مفتوح، يتأرجح بين الشعر والنثر، ويقترب فيه كاتبه من الحدود القصوى لتجربته الطويلة التي توجته شاعر المقاومة الفلسطينية ثم شاعر العرب.

و«ذاكرة للنسيان» نص نثري صدر للمرة الأولى قبل 20 سنة، عن يوم طويل من أيام حصار بيروت من قبل الجيش الإسرائيلي في عام 1982، والتي عاشها درويش مع المقاومين الفلسطينيين ومن رافقهم من مقاومين لبنانيين. والنص موقف إنساني من عدوان غاشم، يصدر عن شاعر مرهف من طراز محمود درويش.

وفي مجموعة «يوميات الحزن العادي»، وهي مجموعة مقالات نثرية صدرت للمرة الأولى في عام 1973، يتناول درويش جملة أمور من الإنسان إلى الأرض، ومن الوطن الضائع إلى القدس، ومن انبثاق مقاومة فوضوية في غزة في تلك الفترة إلى الذكرى الـ25 لنكبة فلسطين والعرب. والنصوص مكتوبة قبل خروج درويش من وطنه للمرة الثانية في عام 1972، هو الذي غادر لفترة وجيزة في عام 1948، وعاد إلى وطنه في عام 1995.

أما «حيرة العائد» فجملة مقالات نشرها درويش هنا وهناك، تلفت فيها مجموعة من ضمن محور أسماه «ولادة الشعر العسيرة»، تناول فيها أعمال الشعراء العرب المعاصرين بالنقد، وتعمق إلى حدود النقد الذاتي ونقد الشعر نفسه. يقول: «أما من دليل آخر على المقاومة سوى القول مثلاً سجّل أنا عربي، أو تكرار شعار سأقاوم وأقاوم! فليس من الضروري، لا شعرياً ولا عملياً، أن يقول المقاوم إنه يقاوم، كما ليس من الضروري أن يقول العاشق إنه يعشق. لقد سمانا غسان كنفاني (شعراء مقاومة) من دون أن نعلم أننا شعراء مقاومة».

The Ethnic Cleansing of Palestine

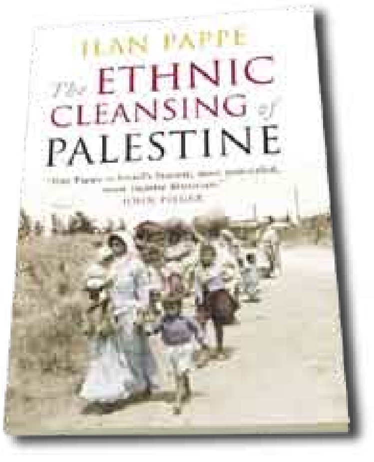
Ilan Pappe
Oneworld Publications – New York - 2007

في كتابه «التطهير العرقي في فلسطين»، لا يتردد الكاتب والأكاديمي الإسرائيلي الشهير إيلان بابيه في تسمية الأشياء بأسمائها، مهما بدت صادمة للإسرائيليين، فما مارسوه قبيل قيام دولتهم في العام 1948 بحق الفلسطينيين لم يكن أقل من تطهير عرقي وجرائم بحق الإنسانية، على الرغم من أن هذه الممارسات لم تكن قد اتخذت بعد مفاهيمها الواضحة في القانون الدولي كما هي الحال اليوم.

ويرى بابيه أن هذه الممارسات، التي بدأت خلال ما يسميه الإسرائيليون «حرب الاستقلال» وما يسميه الفلسطينيون «النكبة»، استمرت بعد قيام إسرائيل، ولا تزال مستمرة إلى اليوم بشكل أو بآخر. وهو يركز بشكل خاص على «الخطة دالت» (دالت حرف في اللغة العبرية يوازيه الدال في العربية) التي وضعها في 10 آذار/مارس 1948 قادة العصابات الصهيونية، وعلى رأسهم دافيد بن غوريون الذي أصبح لاحقاً أول رئيس وزراء لإسرائيل.

ويثبت بابيه أن التطهير العرقي لم يكن ممارسة جاءت على هامش الحرب التي دارت بين العصابات الصهيونية والدول العربية المجاورة، بل هدفاً متعمداً من أهداف العمل الحربي لهذه العصابات التي التحمت لاحقاً لتشكل الجيش الإسرائيلي. بل ويصف ابن غوريون نفسه بـ «مهندس التطهير العرقي» ويحمله المسؤولية الأولى عن طرد 800 ألف فلسطيني بين العامين 1948 و1949.

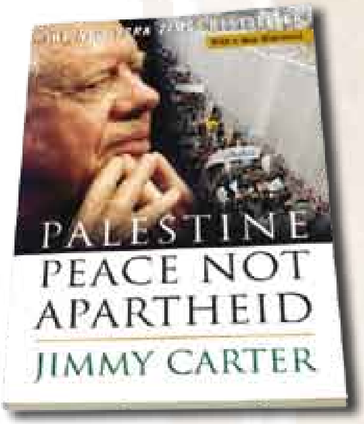
والمؤرخ، الذي يستند إلى وثائق ودراسات وبحوث منشورة وأخرى غير معروفة سابقا، يكشف جوانب مخفية من جذور الصراع العربي – الإسرائيلي الذي لا يزال مستمراً إلى يومنا هذا، معترفاً بأن استنتاجاته، خصوصاً قراءته لما جرى وفقاً للتعريفات اللاحقة للتطهير العرقي والجرائم بحق الإنسانية الصادرة عن الأمم المتحدة وغيرها من المنظمات الدولية، لن يسهل «هضمها» من قبل كثر في إسرائيل وحتى في الولايات المتحدة.



Palestine

Peace Not Apartheid

Jimmy Carter
Simon & Schuster – New York - 2007

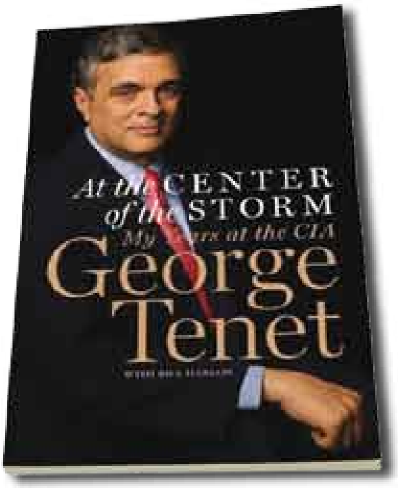


كتاب الرئيس الأميركي الأسبق جيمي كارتر «فلسطين: سلام لا فصل عنصري» ينقل إلى القارئ شعوراً قوياً ينتاب كارتر بأن من واجبه أن يقول عن القضية الفلسطينية ما يغيب عن الخطاب العام والقرارات السياسية في الولايات المتحدة خصوصاً والغرب عموماً.

ويعرف كارتر أن صوته يعطي مصداقية في بلاده لمواقف كانت لتُرفض فوراً إذا صدرت عن شخص آخر، باعتبارها دعاية مناوئة لإسرائيل. ويشرح كيف أن إسرائيل لم تلتزم بالقرارات الدولية، وفي مقدمتها القرار 242 الداعي إلى انسحابها من الأراضي التي احتلتها في حرب العام 1967، أو بتعهداتها التي قطعتها في واشنطن وأوسلو وغيرهما خلال العقود التالية لهذه الحرب، خصوصاً بعد مؤتمر مدريد للسلام في الشرق الأوسط في العام 1993.

ويستعرض كارتر مخالفات إسرائيلية بالجملة للقانون الدولي، كاستمرار الدولة العبرية في احتلال أراض عربية، ومصادرة أراض جديدة لإقامة مستوطنات، وبناء جدار فاصل مع الفلسطينيين في قلب الأراضي الفلسطينية المحتلة، واعتقال آلاف الفلسطينيين، رجالاً ونساءً وأولاداً.

ومع أنه يورد أعمالاً «إجرامية» و«معرقلة» من قبل القيادات الفلسطينية، وفي مقدمتهم الرئيس الرحل ياسر عرفات، إلا أنه يؤكد أن الوضع وصل إلى الدرجة الراهنة من السوء بسبب إسرائيل وداعميها في الولايات المتحدة، خصوصاً الإدارة الحالية التي يتهمها بالصمت لست سنوات إزاء أزمات الشرق الأوسط، وفي مقدمتها «حرب تموز/يونيو» التي شنتها إسرائيل على لبنان في صيف 2006.



At the Center of the Storm

My Years at the CIA

George Tenet
Harper Collins – New York - 2007

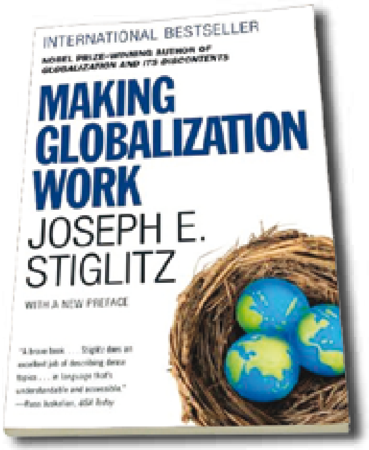
في المذكرات اللافتة والمهمة، لجورج تينيت، الرئيس السابق لوكالة الاستخبارات المركزية (سي آي إيه)، التي صدرت عن دار نشر «هاربر كولينز» بعنوان «في عين العاصفة – سنواتي في وكالة الاستخبارات المركزية الأميركية»، تفاصيل لقاء ضمه قبل شهرين من هجمات 11 أيلول/سبتمبر 2001 إلى كوندوليزا رايس، مستشارة الرئيس الأميركي جورج بوش للأمن القومي في ذلك الوقت. ويكتب تينيت بتفصيل حيوي وعاطفي غير مسبوق في الكتابات التي تناولت اللقاء الشهير، أنه عرض تقريراً حصل عليه من الوكالة في وقت سابق من اليوم نفسه، يؤكد تحضير «القاعدة» لعملية كبيرة، ما جعل «شعري يقف بكل معنى الكلمة».

وفي كتابه، يؤكد تينيت أنه، هو ومن رافقه من الوكالة إلى اللقاء، هنأوا بعضهم بعضاً، لأنهم شعروا أنهم نجحوا في لفت نظر الإدارة إلى أمر خطير، فقد اقترحوا على رايس «استعدادات حربية» لمواجهة الأمر. لكنه، على الرغم من اجتماعه يومياً ببوش لعرض تقارير استخبارية عليه، لم يطلب منه استعدادات مماثلة، متذرعاً بأن واجبه أن يقدم المقترحات إلى مستشار الأمن القومي الذي ينقلها بدوره إلى الرئيس.

وككل قيادي أو عميل سابق في «سي آي إيه»، التزم تينيت بقاعدة غير مكتوبة لدى كشف أسرار مرحلة ما: حماية الرئيس مهما كلف الأمر. فهو لا يحمل بوش أي مسؤولية في الفشل في تجنب الهجمات قبل وقوعها. لكن بعض فصول الكتاب قيمة جداً، خصوصاً تلك التي تفصّل ما تناهى إلى الكاتب من جهود «القاعدة» للحصول على أسلحة إستراتيجية للدمار الشامل، بما فيها الأجهزة النووية، أو حين يشرح أسباب اعتقاده بأن أعمالاً إرهابية داخل الولايات المتحدة لا تزال محتملة.

Making Globalization Work

Joseph Stiglitz
W. W. Norton – New York - 2007



مع قلة البحوث العربية الجديدة حول العولمة، ونعني منها هنا جانبها الاقتصادي، من المفيد العودة إلى جوزيف ستيغليتز، العالم الاقتصادي الحائز على جائزة نوبل في الاقتصاد في العام 2001، والخبير الاقتصادي الأول في البنك الدولي ثم رئيس مجلس المستشارين الاقتصاديين في البيت الأبيض في عهد الرئيس الأميركي السابق بيل كلينتون.

وجديد ستيغليتز، «المرتد» بنظر بعضهم عن الرأسمالية وأحد أعلى الأصوات في نقد لا عدالتها وصاحب البحوث القيّمة في العولمة والسياسة الاقتصادية الأميركية، كتاب «إنجاح العولمة»، الصادر أخيراً، ليُضاف إلى أعمال الكاتب المهمة التي بدأها بـ«خيبات العولمة» الأشهر من أن يُعرّف، وتشمل أيضاً «التسعينيات الهادرة» الناقد، ذاتيا في بعض جوانبه، للسياسة الاقتصادية في عهد كلينتون، و«التجارة العادلة للجميع» الناقد للسياسة الأميركية على صعيد تحرير التجارة العالمية.

يركز ستيغليتز في كتابه الجديد على الجوانب الاقتصادية للعولمة، مناقشاً المشكلات الاقتصادية التي تنشأ عنها، وهي في رأيه صيرورة لا فكاك منها، وإن أمكن ضبطها للحد من أضرارها وتعزيز منافعها وتوسيع قاعدة المستفيدين منها في العالم. ويقدم الكاتب سلة حلول للمشكلات التي يضع إصبعه عليها، خصوصاً تلك التي تحمل بذور دمار اجتماعي أو بيئي في الدول المتقدمة والنامية على حد سواء.

ومن الحلول إحداث تحرير حقيقي للتجارة مع ما يستتبع ذلك من تنازلات مطلوبة من الدول الغنية، وضبط حقوق الملكية الفكرية لئلا تتحول إلى احتكار، ووضع أصول محاسبية للشركات تكافح الفساد، وتعزيز شفافية النظام المالي الدولي، وإسقاط الديون الدولية (يقول هنا بتحميل المقرضين تبعة الأضرار الناجمة عن القروض العشوائية)، وزيادة انفتاح الحكومات على دور المنظمات غير الحكومية.

إثارة التعصّب
في نفوس أهل السذاجة

فرح أنطون *

إن العلم والدين إذا اختلفا في الطرق فإنهما يتفقان في الغرض. لأن غرض العلم والدين واحد هو تحسين حالة الإنسانية وترقية شؤون البشر. فما الواجب لجعل الواحد يناقض الثاني ويحاربه. لا موجب لذلك سوى الأهواء والمصالح أيها السادة.

فلننبذ الأهواء والمصالح ولنتمسّك بالمبادئ «والمبادئ توفق بيننا وإن اختلفنا في تفسير بعضها».

«ولكن فاعلموا جيداً أيها السادة أنه لا سبيل للوفاق بين الفريقين إلا بتساهل الاثنين، فعلى الدين قبل كل شيء أن يتذكّر أن العالم قد تغيّر وتبدّل، ولذلك يجب أن يغيّر شيئاً من مبادئه وقواعده القديمة. وعلى العلم أيضاً أن يتذكّر أن العالم قد تغيّر وتبدّل، ولذلك يجب أن يغيّر شيئاً من مبادئه وقواعده الماضية. ذلك أن العدو الحقيقي للدين والعلم أيها السادة إنما هو الأثرة والشراهة والرغبة في الانفكاك من كل قيد، أو كما يقول بعضهم «إعطاء الفرد مداه لإشباع كل قواه». وما نتيجة هذا الأمر إلا استعداء ذوي الفطر الدنيئة على ذوي الفطر السامية، أي تغلّب صغار النفوس على كبارها، لأن المواهب السامية والعواطف الكريمة المودعة في النفوس الكبيرة لا تعود نافعة لشيء ما دام الغرض من الحياة التمتع بما فيها

من اللذات. وحينئذ يملك في الأرض أصاغر سكان الأرض، أعني الشرهين والحمقى والوقحين والمعتدين والظالمين، وينزوي الأكابر الحقيقيون في زوايا الإهمال يندبون سقوط كل ما هو جميل وجليل، ولا عزاء لهم حتى ولا بحياة أخرى لأن أولئك يضحكون منهم ويخبرونهم أنها حياة وهمية».

«نعم أيها السادة إننا مثلكم نبكي حزناً وأسفاً كلما رأينا العلم يؤدّي ببعضهم إلى هذه النتائج المكروهة. ولكن رحماكم.. أنصفوا ولا تلقوا التبعة في ذلك على العلم بل على الذين أخرجوه هذا المخرج، أي على النفوس التي استنتجت منه هذه النتيجة القبيحة. إن العلم كـ «ندى السماء، ولا يبقى الندى نقياً إلا إذا وضع في إناء نقيّ». فالنفوس التي تخرج العلم المقدّس ذلك المخرج ليست بنفوس نقيّة، ولذلك يفسد العلم فيها. فقبل لومكم لوموا الفطرة الطبيعية الدنيئة.

ثم هل تظنّون أن العلم وحده ينتج نتائج كهذه النتائج. كلا. فإن تعليمكم الدين بالطريقة التي تعلّمونه بها يُنتج مثلها أيضاً. فإنكم تعلمون مبادئ وقواعد قديمة لم تعد العقول تقبلها في عصر كهذا العصر. وتطلبون تدبير الحاضر بالماضي. وتقولون إن الناس لا يمكنهم فهم الكتب إلا بواسطتكم ولذلك تفسِّرونها وتضعون رأيكم في هذا التفسير في موضع الحقيقة الثابتة التي لا يجوز مسّها بدل أن تتركوا الناس يفهمونها كما تسوقهم فطرتهم. فكم من نفس ساذجة كريمة تفهم مع سذاجتها تلك الكتب بالروح أكثر مما تفهمونها أنتم. بل هي تصنع أفضل من هذا فإنها لا تفهمها فقط بل تعمل بها أيضاً. وهذا فضل لها عظيم عليكم يا من تكتفون بالقول دون الفعل. فلماذا تجعلون أنفسكم بين الله والناس في منزلة الوسيط والمدافع عن الدين، أي عن الضمير البشري. من أقامكم وسطاء ومدافعين عن هذا الضمير. دعوا البشر يعيشون بملء حريتهم الروحية فإن كتبهم الدينية بين أيديهم. وضمائرهم إذا لم تفسدوها بالجدل والمماحكة والأهواء فإنها لا تقرأ فيها إلا الحقائق الأزلية ومبادئ الإخاء البشري. ولا تقولوا نحن نرشدهم. فإنكم بشر مثلهم أي فيكم جميع أهواء البشر الصالحة والفاسدة. وهذا الإرشاد لا يقبله البشر إلا من الملائكة. ويوم تصيرون ملائكة مجرّدين من كل ضروب الشقاء البشري فاعلموا أننا نحن نسعى إليكم من غير أن تأتوا إلينا ونطلب مساعدتكم، فدعونا ولا تقفوا بيننا وبين الله لتجبرونا على أن نفهم حياتنا وكتبنا وإلهنا ومصالحنا كما تريدون أنتم: فإن ذلك الضغط يجرّنا إلى الكفر بكل شيء».

ثم هل أنتم تكتفون بذلك؟ كلا: فإنكم لا تنفكّون عن محاربة بعضكم بعضا. فهذا المذهب يكفر ذاك وذاك يكفر هذا إلى ما شاء الله.

* «الدين والعلم والمال» القاهرة: تموز/يوليو 1903

ملازمة العلم للدين

وعدوى التعصّب بين المسلمين

محمد عبده*

متى ولع المسلمون بالتكفير والتفسيق ورمي زيد بأنه مبتدع وعمرو بأنه زنديق؟ ونقول: إن ذلك بدأ فيهم عندما بدأ الضعف في الدين يظهر بينهم، وأكلت الفتن أهل البصيرة من أهله – تلك الفتن التي كان يثيرها أعداء الدين في الشرق وفي الغرب لخفض سلطانه، وتوهين أركانه – وتصدّر للقول في الدين برأيه من لم تمتزج روحه بروح الدين، وأخذ المسلمون يظنون أن من البدع في الدين ما يحسن أحداثه لتعظيم شأنه، تقليداً لمن كان بين أيديهم من الأمم المسيحية وغيرها. وأنشأوا ينسون ماضي الدين ومقالات سلفهم فيه، ويكتفون برأي من يرونه من المتصدّرين المتعالمين، وتولّى شؤون المسلمين جهّالهم، وقام بإرشادهم في الأغلب ضلالهم، في أثناء ذلك حدث الغلو في الدين، واستعرت نيران العداوات بين النظار فيه، وسهل على كل منهم لجهله بدينه أن يرمي الآخر بالمروق منه لأدنى سبب، وكلما ازدادوا جهلاً بدينهم ازدادوا غلواً فيه بالباطل ودخل العلم والفكر والنظر (وهي لوازم الدين الإسلامي) في جملة ما كرهوه، وانقلب عندهم ما كان واجباً من الدين محظوراً فيه.

إن حالة طلبة العلوم الدينية الإسلامية أصبحت مما يرثى له في أكثر بلاد المسلمين، فهم لا يقرأون من كتب الكلام إلا مختصرات مما كتب المتأخرون، يتعلّم أذكاهم منها ما تدلّ عليه عباراتها، ولا يستطيع أن يتعلّم البحث في أدلّتها، وتصحيح مقدّماتها، وتمييز صحيحها من باطلها، وإنما يتلقاها كأنها كتاب الله أو كلام نبيّه صلّى الله عليه وسلّم يأخذ ما فيها بالتسليم. فإذا ناظره مناظر في بعض قضاياها وعجز عن تصحيحه قطع الجدال بقوله: هكذا قالوا. وإن لم يكن القول متفقاً عليه. بل قد يكون القول مما لم يقل به سوى صاحب الكتاب الذي اشتغل به، وربما كان صاحب الكتاب ممن لو رآه أحد من السلف لم يرضه تلميذاً يعي عنه ما يقول.

كاد ينقطع طلب العلوم الدينية في سوريا والحجاز وتونس والجزائر، وقلّ جداً في المغرب الأقصى، ولم يبق الاهتمام به إلا في بعض الصحارى، وذلك إما لصعوبة طرق التعليم، واقتضائها الزمن الطويل – وحاجات

الناس مانعة لهم من إفناء أعمارهم في عمل لا يسدّ من حاجتهم – وإما لتفضيل الآباء تربية أبنائهم على الطرق الحديثة في أوروبا أو في المدارس الأخرى وليس فيها من الدين شيء، وإن كان فيها شيء منه فهو مما لا يعدّ تعليماً دينياً يُنظر إليه – وإما للفتور والخمود، اللذين نشآ عن التقليد والجمود. وبذلك تجد المسلمين قد تولاهم الجهل بدينهم، وأخذتهم البدع من جميع جوانبهم، وانقطعت الصلة الحقيقية بينهم وبين سلفهم، حتى لو عرض على الجمهور الأعظم منهم ما اتفق عليه السلف من الأحكام لأنكروه واستغربوه وعدّوه بدعة في الدين. وصحّ فيهم ما قال عمر الخيّام في بعض أشعار الفارسية مخاطباً النبي عليه الصلاة والسلام «إن الذين جاؤوا بعدك زيّنوا لك دينك ووضوه وزركشوه حتى لو رأيته أنت لأنكرته».

فهذا الصنف من المسلمين – وهو معظمهم – قد أنكر دينه الحق وعاداه، ونقم على أهله القائمين بخدمته، وإنما اصطفى لاعتقاده بعض أفراد لم يعرف عن السلف اختصاصهم بالثقة، ولم يسمح الدين باختصاصهم بالتقليد، فإذا وقع من هذا الصنف ما فيه أذى للعلم وأهله، فهل يعد ذلك واقعاً من دين الإسلام – دين محمد صلّى الله عليه وسلّم – دين القرآن – دين السنّة الثابتة – دين الخلفاء الراشدين، ومن تبعهم من السلف الأوّلين؟.

* «الإسلام بين العلم والمدنية»، القاهرة: 1903

الاستبداد والمال

عبد الرحمن الكواكبي*

الاستبداد لو كان رجلاً وأراد أن يُحتسب ويُنتسب لقال: «أنا الشر وأبي الظلم وأمي الإساءة، وأخي الغدر، وأختي المسكنة، وعمّي الضرُّ، وخالي الذلّ، وابني الفقر، وبنتي البطالة، وعشيرتي الجهالة، ووطني الخراب، أما ديني وشرفي وحياتي فالمال المال المال».

المال يصحّ في وصفه أن يُقال: القوة مال، والوقت مال، والعقل مال، والعلم مال، والدين مال، والثبات مال، والجاه مال، والجمال مال، والترتيب مال، والاقتصاد مال، والشهرة مال، والحاصل كل ما ينتفع به في الحياة هو مال.

إن النظام الطبيعي في كل الحيوانات حتى في السمك والهوام، إلا أنثى العنكبوت، أن النوع الواحد منها لا يأكل بعضه بعضاً، والإنسان يأكل الإنسان. ومن غريزة سائر الحيوان أن يلتمس الرزق من الله أي من مورده الطبيعي، وهذا الإنسان الظالم نفسه حريص على اختطافه من يد أخيه، بل من فيه، بل كم أكل الإنسان الإنسان!

عاش الإنسان دهراً طويلاً يتلذذ بلحم الإنسان ويتلمظ بدمائه، إلى أن تمكّن الحكماء في الصين ثم الهند من إبطال أكل اللحم كلياً، سداً للباب كما هو دأبهم إلى الآن. ثم جاءت الشرائع الدينية الأولى في غربي آسيا بتخصيص ما يؤكل من الإنسان بأسير الحرب ثم بالقربان ينذر للمعبود ويُذبح على يد الكهان. ثم أبطل أكل لحم القربان وجعل طعمة للنيران، وهكذا تدرّج الإنسان إلى نسيان لذة لحم إخوانه، وما كان لينسى عبادة إهراق الدماء لولا أن إبراهيم شيخ الأنبياء استبدل قربان البشر بالحيوان واتبعه موسى عليهما السلام وبه جاء الإسلام. وهكذا بطل هذا العدوان بهذا الشكل إلا في أواسط إفريقيا عند (النامنام).

الاستبداد المشؤوم لم يرضَ أن يقتل الإنسان الإنسان ذبحاً ليأكل لحمه أكلاً كما كان يفعل الهمج الأولون، بل تفنن في الظلم: فالمستبدّون يأسرون جماعتهم ويذبحونهم فصداً بمبضع الظلم، ويمتصّون دماء حياتهم بغصب أموالهم، ويقصّرون أعمارهم باستخدامهم سخرة في أعمالهم، أو بغصب ثمرات أتعابهم. وهكذا لا فرق بين الأولين والآخرين في نهب الأعمار وإزهاق الأرواح إلا في الشكل.

* * *

فالعدالة المطلقة تقتضي أن يُؤخذ قسم من مال الأغنياء ويُردّ على الفقراء؛ بحيث يحصل التعديل ولا يموت النشاط للعمل. وهذه القاعدة يتمنى ما هو من نوعها أغلب العالم المتمدّن الإفرنجي، وتسعى وراءها الآن جمعيات منتظمة مكوّنة من ملايين كثيرة، وهذه الجمعيات تقصد حصول التساوي أو التقارب في الحقوق والحالة المعاشة بين البشر؛ وتسعى ضد الاستبداد المالي فتطلب أن تكون الأراضي والأملاك الثابتة وآلات المعامل الصناعية الكبيرة مشتركة الشيوع بين عامة الأمة، وأن الأعمال والثمرات تكون موزّعة بوجوه متقاربة بين الجميع، وأن الحكومة تضع قوانين لكافة الشؤون حتى الجزئيات وتقوم بتنفيذها.

* «طبائع الاستبداد» 1900

الاستبداد

ومنافع الأوروبيين في الشرق

رشيد رضا*

أتى على الشرق حين من الدهر كان يعبد فيه الملوك عبادة حقيقية ويسمّيهم آلهة ويدعوهم أرباباً، وهو لم يسلم من هذا الاعتقاد سلامة تامة عامة إلى اليوم، ثم ارتقى بعض شعوبه إلى الاعتقاد بأن الملوك ليسوا آلهة خالقين ولكنهم أصحاب سلطة إلهية وسيادة ربّانية، تجب طاعتهم عدلوا أو ظلموا، وتقديسهم أساءوا أو أحسنوا، ثم جاء الإسلام بإصلاح جديد، فجعل أمر المؤمنين شورى بينهم وأمر أصحاب الرأي السديد، والمعرفة بالمصالح العامة واجب الامتثال في سياسة الأمة وإدارتها حتى لا يطمع فرد من الأفراد بالاستئثار بالسلطة والاستبداد بالأمر.

كم من عالم عامل، ومن غيور فاضل، يئنّ في ظلمات السجن لا يتجرّأ أحد على ذكره ولا السؤال عنه، وكم من عالم وغيور أخرج من داره، ونفي إلى حيث لا يسمع أهله وولده بذكره، وما كنت عازماً على الإشارة إلى مثل هذا لولا أن ألقي إليّ قبل هذه الكتابة رقيم من الحجاز فيه أن أمير مكّة جلد بعض أهل العلم مئة جلدة على مشهد من الناس ثم كبّله في السلاسل والأغلال لأنه كتب كتاباً في التوحيد قال فيه إن الأمر كله لله لا ينبغي أن يطلب الخير ودفع الضر من غيره عزّ وجلّ بعد العجز عن الأسباب التي سنّها واستعمال القوى التي وهبها، فصار إظهار التوحيد الخالص ممنوعاً بهذه الحكومة في حرم الله، وقد كان أعظم مظهر له في أرض الله.

فأعظم فائدة استفادها أهل الشرق من الأوروبيين معرفة ما يجب أن تكون عليه الحكومة واصطباغ نفوسهم بها حتى اندفعوا إلى استبدال الحكم المقيّد بالشورى والشريعة بالحكم المطلق الموكول إلى إدارة الأفراد، فمنهم من نال أمله على وجه الكمال كاليابان، ومنهم من بدأ بذلك كإيران، ومنهم من يجاهد في سبيل ذلك بالقلم واللسان، كمصر وتركيا.

إن القوم الذين يرضون أن يستبدّ بهم حاكم يفعل فيهم ما يشاء ويحكم بما يريد ينبغي أن يعدوا من الدواب الراعية، والأنعام السائمة، إذن هذه الفائدة هي عبارة عن الارتقاء من حضيض البهيمية، إلى أفق الإنسانية، فحسب الشرق إن استفاد هذه الفائدة وعرف قيمتها.

لا تقل أيها المسلم إن هذا الحكم أصل من أصول ديننا، فنحن قد استفدناه من الكتاب المبين، ومن سيرة الخلفاء الراشدين، لا من معاشرة الأوروبيين، والوقوف على حال الغربيين، فإنه لولا الاعتبار بحال هؤلاء الناس لما فكّرت أنت وأمثالك بأن هذا من الإسلام ولكان أسبق الناس إلى الدعوة إلى إقامة هذا الركن علماء الدين في الاستانة وفي مصر ومراكش، وهم الذين لا يزال أكثرهم يؤيد حكومة الأفراد الاستبدادية ويعدّ من أكبر أعوانها، ولما كان أكثر طلاب حكم الشورى المقيَّد هم الذين عرفوا أوروبا والأوروبيين، وقد سبقهم الوثنيون إلى ذلك. ألم تر إلى بلاد مراكش الجاهلة بحال الأوروبيين كيف تتخبّط في ظلمات استبدادها ولا تسمع من أحد كلمة «شورى» مع أن أهلها من أكثر الناس تلاوة لسورة الشورى ولغيرها من السور التي شرّع فيها الأمر بالمشاورة وفوض حكم السياسة إلى جماعة أولي الأمر والرأي.

* مجلة «المنار»، المجلّد العاشر 11/6/1906

فنون

لطالما رأينا محمد القصبجي في ذلك المشهد الوحيد الذي يتكرّر على الشاشات الفضية الصغيرة في استعادة أغنيات أم كلثوم المصوّرة أيام الأبيض والأسود. نعتقد للحظات أن الصورة هي نفسها، لولا تغيّر بعض الديكور أو لباس أم كلثوم، ومن ثمّ تغيّر طاقم الموسيقيين، قبل أن تؤكد لنا الأغنية أن المكان والزمان والأغنية هي فعلاً غير تلك التي رأيناه فيها من قبل. صورة القصبجي نفسها تتكرّر لأعوام طويلة حتى قبل ثورة الصورة والصوت والتقنيات. منذ العام 1926 ، يوم أنشأ القصبجي أول تخت خاص بأم كلثوم وقام بإدارته، ومن يومها نذر نفسه وأنامله وعوده وريشته وقلبه وعلمه الموسيقي إلى سيدة الغناء العربي أم كلثوم ولم يتخلَّ عنها إلا بوفاته عام 1966.

العبقري النحيل

أربعون عاماً على غياب شيخ التجديد

سحر طه

كاتبة من العراق

لم نرَ محمد القصبجي في مشهد آخر، غير ذلك الذي يظهره نحيلاً جالساً على كرسي خلف الست وهي تغني إحدى أغنياتها الجديدة في أول خميس من كل شهر. ولأن «الصبّ تفضحه عيونه»، ارتدى النظارة السوداء التي ربما قصد بها حصراً، إخفاء صبابته وعبرته، وحسرته من صدود أم كلثوم عن اثنين: قلبه أولاً وألحانه تالياً. كان يحنو على عوده يداعب الأوتار بريشته الرقيقة، لكي تسلطن الست على تقاسيمه ودندناته فينطلق صوتها صادحاً محاكياً مشاعره باعثاً فيه حسرات عاشق ملوّع، فيتحسّر على تلك الأيام من ثلاثينيات القرن الماضي وأربعينياته، حين كانت تسلطن على ألحانه وتعتبره كنزاً، وأستاذاً.

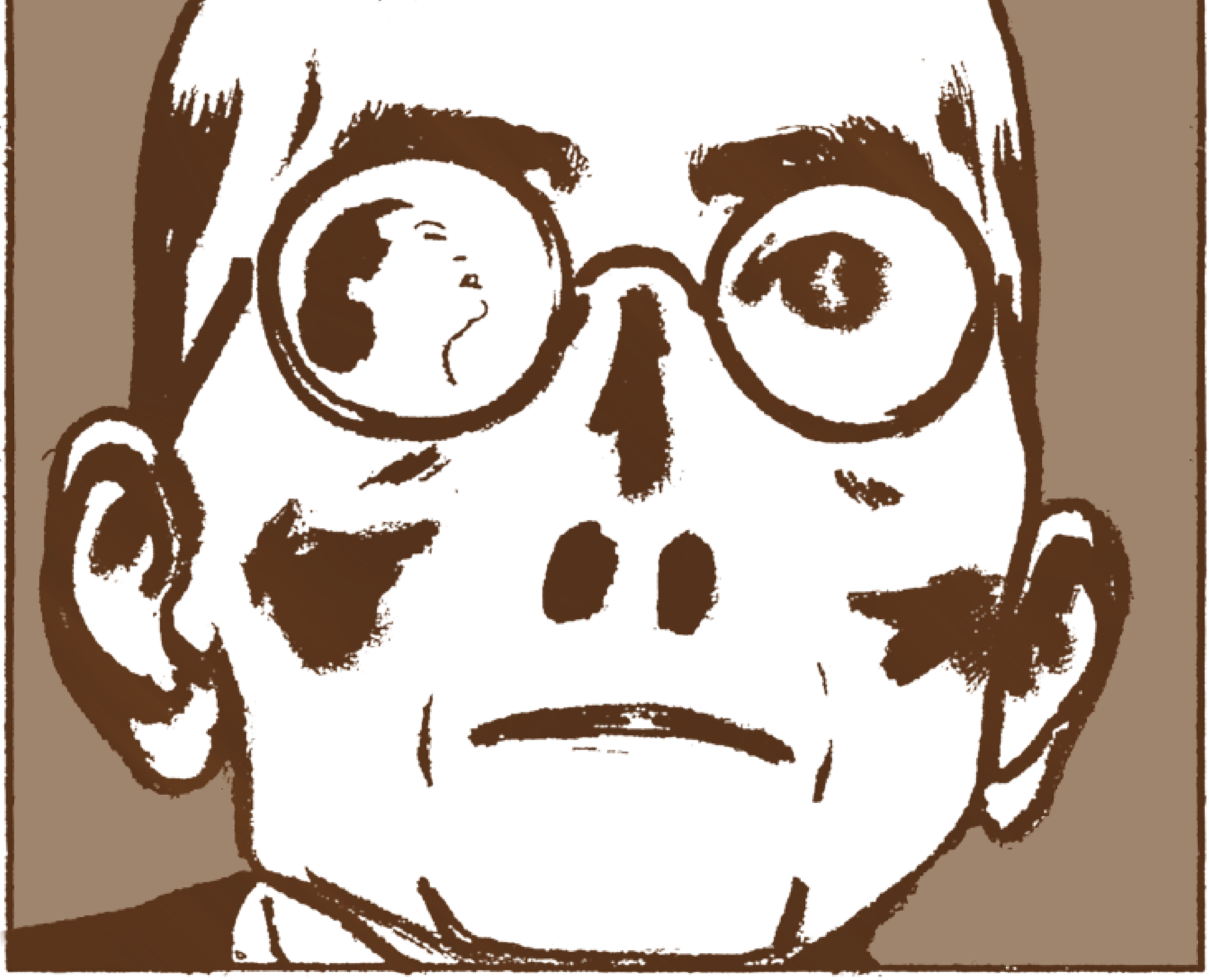
وبين أول لحن لأم كلثوم «قال إيه حلف» وآخر لحن وأنجحها قاطبة «رق الحبيب» سبع وتسعون أغنية لأم كلثوم فقط، كلها نالت النجاح لدى المستمعين، وكان يتمنى لو أنها تعود وتغني له، إذ كان يؤمن بأن أعماله أجمل من ألحان السنباطي الذي استبدلته به.

أما أم كلثوم فبرغم كل ما قيل حول عزوفها عن ألحانه، إلا أنها بقيت وفيّة له في فرقتها، وحين توفي أبقت كرسيه فارغاً لسنوات كما بقي مكانه في التلحين وفي الموسيقى العربية عامة، أيضاً فارغاً وما يزال حتى اليوم.

حياته

يعدّ محمد القصبجي من أعلام الموسيقى والتلحين، وعازفاً بارعاً على العود وعالماً في أصوله وباحثاً أيضاً. ألحانه بلغت حدود العبقرية في بعض الأحيان، خاصة حين كان يلتقي بصوت يمكنه من توصيل أفكاره التجديدية المتطورة، غزيرة التعبير، إلى المستمعين، فكانت أم كلثوم أجمل الأصوات وأبدع الحناجر، فاقترن الاسمان منذ أواسط العشرينيات وحتى أواخر الأربعينيات وهذه الفترة تعتبر من أغزر فترات حياته الفنية.

ولد القصبجي في القاهرة عام 1892 من أبوين محافظين، وما أن تجاوز طفولته حتى أرسله أبوه إلى



في الموسيقى العربية محمد القصبجي

الكتاب ليحفظ القرآن الكريم حسب العادات المألوفة آنذاك، وبعد أن أتم هذه المرحلة الأولية من الدراسة وكان قد بلغ التاسعة من عمره، أرسله أبوه إلى الأزهر ليثقفه في العلوم والمنطق والفقه واللغة العربية والتوحيد، وأخيراً انتسب إلى دار المعلمين وظلّ فيها حتى تخرج منها.

نشأ في بيئة موسيقية إذ كان والده الشيخ إبراهيم القصبجي منشداً ومقرئاً معروفاً في حي عابدين. كان يكتب النوتة الموسيقية لمؤلفي عصره ومغنيه.

كان الوالد يدرس آلة العود ويلحن لمطربين كبار مثل عبده الحامولي المتوّج على عرش الطرب آنذاك وشيخ الملحنين والمطربين يوسف المنيلاوي وسيد الصفتي ومحمد السنباطي والد رياض السنباطي.

من هنا تأصلت هذه الهواية في نفسه منذ الثامنة من عمره، وفي التاسعة اخترع محمد القصبجي عوداً صغيراً بسيطاً وعزف عليه ألحاناً بدائية أشبع بها تلك الهواية، على أن الوالد الذي أراد لابنه السير في مسالك العلم والدين قد خضع لرغبة ولده الملحّة في تعلّم الموسيقى، بل صار يمرّنه على العزف على العود خلال أوقات فراغه، لتكون له هواية جميلة تساعده على الدراسة والبحث، وكانت الموسيقى بالنسبة لمحمد القصبجي إلى جانب الدراسة، حلاً وسطاً ومخرجاً صحيحاً لهذه الأزمة العائلية، وبعد أن تخرّج القصبجي من دار المعلمين زاول مهنة التدريس مدة ثلاث سنوات.

تخرّج فنياً من مدرسة عثمان باشا على يد الشيخ الحملاوي بعدما حفظ القرآن وتعلم أصول تجويده، وكانت هذه المدرسة أي تجويد القرآن الكريم هي التي خرجت عباقرة في الموسيقى العربية.

البداية

ترك مهنة التدريس وانزوى يعمل للفن، وبعد أن تمكّن من أصول العزف والتلحين إلى جانب ثقافته العامة التي كانت أكثر من جيدة، لحّن أول أغنية من نظمه وتلحينه

عالم في العود وعازف بارع وأستاذ سار على نهجه كل من جاء بعده

ابتكر قالب المونولوج وطوّر شكل الطقطوقة في السينما

وكان مطلعها «ما ليش مليك في القلب غيرك» وطلبت منه شركة أسطوانات «بيضافون» أن يتنازل عن هذا اللحن للمطرب زكي مراد والد ليلى مراد ليسجله على أسطواناتها، قال القصبجي يوم ذاك: لقد أحسست بأنني بدأت رحلة المستقبل المليء بالأماني الكثيرة والألحان الساحرة، فصرت أقرأ الأشعار وأكتب الأزجال وألحنها، ولم يكن يضيرني أن تظلّ ألحاني الأولى في زوايا النسيان، ودأب على النظم والتلحين فكتب أغنيتين ولحنهما وهما: «يا قلبي ليه سرك تذيعه للعيون» و «الحب له في الناس أحكام» هذا إلى جانب أغنيته الأولى. بدأت ألحانه آنذاك تجذب شركات الأسطوانات إذ شعرت بعبقرية جديدة تظهر إلى الوجود، فتهافتت على ألحانه لشرائها وتسجيلها. وكانت آنذاك مطربة مصر الأولى أو مطربة العالم العربي السيدة منيرة المهدية، التي كانت تعرف فيما مضى باسم زكية حسن والتي اكتشفها أحد أفراد الأسرة الأباظية، ومهّد لها سبيل العمل في المسرح، تعرّفت إلى محمد القصبجي، فطلبت منه أن يلحن لها لحناً جديداً فلحّن لها بعض الأغاني والأوبريتات التي أخذت مكانها في المسرح. أقنعت ألحانه المطربين المعروفين آنذاك أمثال زكي مراد والشيخ سيد الصفتي وصالح عبد الحي، وفي عام 1922 طلبت إليه شركة «بيضافون» أن يلحّن لها الأشعار الوطنية التي كان ينظمها يونس القاضي ويصف بها الشعور الوطني ضد الاستعمار، فلحّن أغنيات عديدة أثارت دوياً كبيراً في الأوساط السياسية والفنية.

صاحب محمد القصبجي في رحلته الفنية الشاعر أحمد رامي، وكون الاثنان معاً ثنائياً فنياً نادر الوجود، وقد امتزجت ألحان القصبجي الحالمة بكلمات رامي الرقيقة، فأطلقا أعذب الأغاني التي رقت لها الأسماع والمشاعر، وأكمل صوت أم كلثوم الثالوث الفني الذي ترك رصيداً من الإبداعات أصبحت من كنوز الشرق.

ويعتبر محمد القصبجي أهم حادثة في تاريخ حياته هي يوم معرفته بالسيدة أم كلثوم. كان هذا التعارف بواسطة شركة «أوديون» التي سبق لها أن اشترت منه أغنية «قال إيه حلف ما يكلمنيش» فطلبت منه الشركة أن يسجّل هذه الأغنية بصوت أم كلثوم، فتوجّه القصبجي إلى دارها وراح يعلّمها اللحن وعندما أتمّت حفظه قالت للقصبجي «أنت الكنز اللي لازم أحافظ عليه وحنتعاون مع بعض على طول بإذن الله». ومنذ ذلك بدأت بين أم كلثوم ومحمد القصبجي صداقة العمر وبدأ يغذيها بألحانه، وكانت أول أغنية بعد هذه الصداقة أعطاها لأم كلثوم هي «إن حالي في هواها عجب» من مقام العجم، وكانت الانطلاقة الأولى بالنسبة لألحان أم كلثوم الأولى في حياة القصبجي الفنية. وقيل إن مجموع ما لحّنه من الأغاني لأم كلثوم 140 أغنية كان آخرها بالنسبة لألحان أم كلثوم «رق الحبيب» وبعدها بدأت تنوع ألحانها فتأخذ من رياض السنباطي ومن زكريا أحمد وبليغ حمدي وغيرهم، الأمر الذي دفع بالقصبجي إلى القول من بعد تلحينه لأغنية «رق الحبيب» بدأت شمسي في المغيب فكدت أسير إلى زوال.

يُعتبر محمد القصبجي ملحناً غزير الإنتاج، فقد بلغ مجموع ما لحّنه في حياته من روائع الألحان 1265 أغنية، كلها تتميّز بالشغل اللحني المبدع، وكانت أكثرها على كل لسان وفي كل قلب.

لقد تغنى بألحانه كبار عصره أمثال منيرة المهدية وأم كلثوم وأسمهان وصالح عبد الحيّ والشيخ سيد الصفتي. من أشهر ألحانه التي شاعت كثيراً أغنية «يا بهجة العيد السعيد» و«مدام بتحب بتنكر ليه» و«رق الحبيب» و«أيها الفلك»، «سكت والدم اتكلم»، «فين العيون» وغيرها لأم كلثوم. أما أسمهان فغنّت له: «ليت للبراق عينا»، «أنا اللي استاهل»، «أسقنيها»، «إمتى حتعرف»، «فرّق ما بينا»، ورائعته «يا طيور». أما روائعه لليلى مراد فمن ينسى «أنا قلبي دليلي»، «بتبص لي كده ليه»، « وغيرهما.

ولا شك أن أغاني أم كلثوم جميعها شائعة تقريباً، تناقلتها الألسن والحناجر كثيراً لخفتها ورشاقتها وسهولة أدائها، لم يقتبس القصبجي من الموسيقى الغربية ولم يقلد أحداً في ألحانه، إنه نسيج خاص وصاحب مدرسة مستقلة عن سواه، ولقد كان عقيماً لم ينجب أولاداً ولكنه كان يعتبر ألحانه بمثابة أولاده لأنها ستخلده من بعده.

أعمال متنوعة كبيرة

لقد أحصى محمود كامل ثلاثمئة وستين أغنية للقصبجي، غير مؤلفاته الموسيقية البحتة، أنتجها خلال أربعة وعشرين عاماً وهي فترة الموسيقى الخصبة.

- لحّن للمسرح الغنائي أربعة أوبريتات هي «المظلومة» و«حرم المفتش» و«كيد النسا» و «حياة النفوس».
- لحّن 13 «دور» غنّى منها الشيخ أمين حسنين وزكي مراد.
- لحّن موشحاً واحداً عنوانه «مرّ عيش هان» على مقام الجهاركاه.
- لحّن 30 قصيدة لأم كلثوم وأسمهان وفتحية أحمد وكارم محمود وسعاد محمد وعبد الغني السيد وورده الجزائرية ونجاة علي ونازك.
- لحّن 43 مونولوجاً غنّاها كل من صالح عبد الحيّ وأم كلثوم وأسمهان ومنيرة المهدية وفتحية أحمد ونجاة علي.

– لحّن 182 طقطوقة غنّاها المطربون والمطربات أعلاه، إضافة إلى ليلى مراد ورجاء عبده وعصمت عبد العليم وابراهيم حمودة وعباس البليدي وسعاد مكاوي وسكينة حسن وحورية حسن ومحمد عبد المطلب.
– لحّن العديد من أغاني الأفلام السينمائية بلغت 91 أغنية وفي مقدمتها أفلام أم كلثوم وليلى مراد وإبراهيم حمودة وعبد الغني السيد ونور الهدى وصباح وهدى سلطان في قرابة 38 فيلماً، وكانت سائر هذه الألحان من المستوى الرفيع ومن مدرسة القصبجي الموسيقية الحديثة الراقية.

لقد بدأت مدرسة القصبجي أول أعمالها عام 1926، يوم كوّن القصبجي أول تخت ضمّ إليه عازف القانون محمد العقاد وأمير الكمان سامي الشوا، واشترك مع هؤلاء الثلاثة الشاعر أحمد رامي في تقديم روائع شعره، ليصوغ منها ألحاناً تهزّ القلوب والأسماع والمشاعر.

كان فناناً كبيراً له تواضع العباقرة والمبدعين. صار فيما بعد صاحب مدرسة موسيقية أصيلة. كان يقول «عشاقي في الدنيا ثلاثة ثومة أي أم كلثوم وعودي وألحاني»، ولذا كان يقف أمام أم كلثوم منحنياً ويتهافت على العزف في حفلاتها الغنائية، حتى ولو كان في أسوأ الحالات من الإرهاق والتعب، وكان إذا نادته أم كلثوم يسرع نحوها ملبّياً أمرك ست الهانم. ومثل القصبجي مع أم كلثوم كمثل محمد عثمان مع عبده الحامولي الذي كان معجباً به رغم عنفوانه الشديد كان يقول عنه الأفندي بتاعنا.

لكن حياة القصبجي الفنية انتهت قبل عشرين عاماً من نهاية حياته، ولو لحن أعمالاً أخرى خلال العشرين سنة التي سبقت رحيله، لكانت أيضاً مثار إعجاب الجمهور وثناء النقاد، ولكن رحيل أسمهان وعزوف أم كلثوم عن غناء أعماله، ربما كانا سببين أساسيين في عزوفه عن التلحين. رحل في شهر آذار/مارس من عام 1966 ودفن في القاهرة مخلفا أروع الألحان ومدرسة موسيقية اتسمت بطابعه وأخلاقه ومزاجه والتي نهل منها ملحنون باتوا أسماء بارزة فيما بعد.

ميزات ألحانه

لقد كان من قبيل الصدف أن يجتمع علمان من أعلام الموسيقى في فترة واحدة القصبجي وسيد درويش. فكان لدى الاثنين هاجس التجديد والتغيير وطرق أبواب في النغم والتلحين لم يطرقها من سبقهما.

لكن في الوقت الذي كان سيد درويش يؤدي أعماله بصوته ولديه هاجس النطق بلسان الشعب والقضايا العامة، كان القصبجي يقف عند حدود التلحين فقط، ومن النادر أن يتذكر أحد أنه غنّى، بل كان يهتم بالصوت المؤدّي بشكل كبير، لذا منح ألحانه لأصوات مشهود بقدرتها، ذلك أنه كان يختزن أفكاراً لحنية غزيرة ومختلفة عن السائد، بل ومتطورة عن ألحان تلك الأيام بشكل كبير، حتى أن محمد فوزي الملحن القدير قال عن لحن القصبجي «أنا قلبي دليلي» (هذا ليس لحناً من سنة 1947، إنه لحّن من سنة 2000).

إن السامع ذا الأذن المخضرمة، المعتادة على سماع الموسيقى الأصيلة بأنواعها، يمكنه أن يكتشف لحن القصبجي من الجملة الأولى، بحيث لا يحتاج لمتخصّص في الموسيقى كي يحلل ويكتشف نغمته. ذلك أن التعبير الدرامي من أهمّ ميزات ألحان القصبجي.

فهو يملأ جملته الموسيقية الغنائية بكمّ هائل من الشحنات الدرامية، التي تلمع فيها المعاني وتشعل فيها المشاعر بشتى أنواع الأحاسيس، فهو عالم أنغام يعرف ما يلائم كل كلمة من نغمة بسبب دراسته الأدبية والفقهية والعلمية ويدرس الصوت المؤدي دراسة علمية دقيقة فيعرف أقصى إمكانات هذا الصوت، ليعطيه الجملة التي تظهر هذه الإمكانات، ولكي يظهر براعته التلحينية من خلاله، ويعرف نقاط القوة فيه سواء في الجوابات أو القرارات ومناطق الجمال والالتماع ومناطق الضعف لكي يتفادى إظهار العيوب.

وهذا ما ميّزه عن ملحنين كثر كبار ربما في أصول التلحين، لكن لم تكن دراستهم للصوت المؤدّي بالعمق الذي كان القصبجي يقوم به. كذلك جمع محمد القصبجي بين الحداثة والرومانسية في نسيج جديد على الموسيقى العربية.

محمد عبد الوهاب تعلم عليه عزف العود.. والسنباطي تأثر به في ألحانه السينمائية

ماذا أضاف إلى الموسيقى العربية؟

يعتبر الباحث فيكتور سحاب في كتابه (السبعة الكبار)، أن أهم تجديد أحدثه القصبجي في الموسيقى العربية المعاصرة هو في إنشائه شكل المونولوج ثم في تطويره شكل الطقطوقة خاصة في الأفلام السينمائية التي غنتها أسمهان وليلى مراد.

وكما نعلم فإن المونولوج، نوع غنائي يختلف عن الأغنية الانتقادية التي عرفت بهذه التسمية في الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، وكانت بداية القصبجي

في التلحين على هذا القالب عام 1928 في أغنية «إن كنت أسامح» لأم كلثوم. وحسب سحاب، فإن المونولوج مستوحى من (الآريا) في الأوبرا الإيطالية، وهي أغنية عاطفية يغنيها البطل في شكوى ووقفة مسرحية تأملية، حيث يطلق العنان لعواطفه. لحن المونولوج لا تتكرّر فيه المقاطع أو المذاهب وقد لا تتكرّر الجملة الموسيقية، ولا يتضمّن مذهباً ولا أغصاناً متشابهة مثل الطقطوقة. وقد يتضمّن مشاهد موسيقية متلاحقة مختلفة تفصلها لوازم.

وقد قسّم سحاب مونولوج القصبجي إلى نمطين: مطلق ومقيّد. ومثال على المونولوج المطلق «رق الحبيب» الشهيرة التي كتبها الشاعر أحمد رامي وغنتها أم كلثوم عام 1944. ومثال على المقيّد «إن كنت أسامح وأنسى الأسية» لأحمد رامي أيضاً، وهي الأغنية الأولى التي غنتها أم كلثوم للقصبجي عام 1928، والتي أحدثت ضجة كبيرة في أوساط المستمعين العرب وفتحت باباً جديداً للملحنين فيما بعد.

هل احتجب عن التلحين عشرين عاماً بسبب أم كلثوم؟

أما من ناحية الطقطوقة فقد ابتكر القصبجي نمطاً آخر منها، أضافه إلى ابتكار زكريا أحمد في هذا المجال. فقد دمج في بعض طقاطيقه المذهب أو جزءاً منه بآخر الغصن بعد أن كان المذهب مستقلاً، ثم بدل لازمة كل غصن لتناسب لازمة مقام الغصن الذي يليها. مثل طقاطيق:«إنت فاكراني»، «ليه تلاوعيني» لأم كلثوم، «فرق ما بينا»، «إمتى حتعرف» لأسمهان، «بتبص لي كده ليه» و«أنا قلبي دليلي» لليلى مراد. وتوالت ألحانه على هذا المنوال لمطربات السينما، فغنّت له سعاد محمد 11 أغنية، واحدة من تأليف بيرم التونسي في فيلم «فتاة من فلسطين» عام 1948. وغنّت له نور الهدى 11 أغنية أخرى وهو الذي قال عنها إنها من أكثر المطربات إحساساً باللحن وأمانة في أدائه. وغنّت له صباح 3 أغنيات ولور دكاش قصيدة «طائر بالليل».

في التخت الشرقي، ألف القصبجي عام 1927 فرقته الموسيقية التي ضمّت أبرع العازفين مثل محمد العقاد للقانون وأمير الكمان سامي الشوا وكان هو عازف العود في الفرقة، لكنه لم يتوقف عند الشكل التقليدي فأضاف إلى فرقته آلة التشيلو وآلة الكونترباص، وهما آلتان غربيتان لكنهما عززتا الجمل الشرقية.

بعض خصائص فنه الأخرى

قدّم الموسيقار محمد القصبجي أعمالاً سابقة لعصرها في الأسلوب والتقنيات، وأضاف للموسيقى الشرقية ألواناً من الإيقاعات الجديدة والألحان سريعة الحركة والجمل اللحنية المنضبطة البعيدة عن الارتجال، والتي تتطلب عازفين مهرة على دراية بأسرار العلوم الموسيقية، كما أضاف بعض الآلات الغربية إلى التخت الشرقي.

كل هذا أدى إلى ارتفاع مستوى الموسيقى والموسيقيين أيضاً، إضافة إلى الأجواء الرومانسية الحالمة التي أجاد التحليق فيها، اكتسبت ألحان القصبجي شهرة واسعة وجمهوراً عريضاً ويمكن القول إنها حملت أم كلثوم إلى القمة.

كانت أصوات أم كلثوم وفتحية أحمد وأسمهان بالنسبة إليه وسائط جيدة قدّم من خلالها ما أراد للجمهور، وقد ساهم هو في صنع تلك الأسماء بلا شك.

أما موسيقاه التي لم تقترن بأصوات كمقدّمات الأغاني وما تخللها من مقاطع أو كمقطوعات موسيقية، فقد جسّدت مثالاً لما يطمح إليه من تطوير وقد برع في تقديم أفكار موسيقية جديدة فتحت الباب للتنويع والابتكار.

ومن أشهر مقطوعاته الموسيقية مقطوعة بعنوان «ذكرياتي» والتي يفخر كل عازف عود بأدائها بل ويعشق عزفها، غيّر فيها القالب التركي القديم من ميزان السماعي إلى إيقاعات الوحدة وتنويعها، وإن احتفظ فيها بالتسليم الذي تعود إليه الموسيقى في النهاية، وتباينت مقاطعها بين الوحدة الكبيرة والعزف المنفرد على العود غير المصحوب بإيقاع، وفي النهاية مقطع شبيه باللونجا، سريع الحركة تطلب تقنية جديدة في العزف وهي مقطوعة قلما يجهلها عازف عود أو كمان.

وللقصبجي أسلوب فريد اتسم بالشاعرية وقد اختار لألحانه أفضل الكلمات وأرقها، واجتذب على الأخص جمهور المثقفين والطبقة المتوسطة التي كانت آخذة في النمو في ذلك الوقت.

وعلى طريق تطوير الأداء الموسيقي استخدم القصبجي آلات غربية مستحدثة على التخت الشرقي، فأضاف صوت آلة لتشيللو الرخيم والكونترباص المستعملتين في الأوركسترا الغربية من العائلة الوترية ذات الحجم الكبير، وهذه الآلات لا تصاحب المغني في أدائه على عكس بقية أعضاء التخت، وإنما تصدر نغمات مصاحبة في منطقة الأصوات المنخفضة مما يعطي خلفية غنية للحن الأساسي، وعمقاً لأداء الفريق لم يعهد من قبل في الموسيقى الشرقية التي طالما اعتمدت على التخت الشرقى البسيط المكوّن عادة من العود والكمان والقانون والناي بالإضافة إلى آلة إيقاع. وهذه الإضافة تدلنا على أن محمد القصبجي كانت له طموحات موسيقية جاوزت حدّ التلحين والغناء، وأنه أراد تطوير الأداء وتقديم الجديد في الموسيقى.

كان محمد القصبجي صاحب مدرسة خاصة في التلحين والغناء لم يقلد أحداً في ألحانه، وقد صنع في ألحانه نسيجاً متجانساً بين أصالة الشرق والأساليب الغربية المتطورة، فكان بذلك مجدداً ارتقى بالموسيقى الشرقية نحو عالم جديد، واهتم كثيراً بالعنصر الموسيقي إلى جانب العنصر الغنائي في أعماله. وكما هو الحال مع الرواد فإن ألحان القصبجي ما زالت تردّد حتى اليوم،

وكثير من أغاني القصبجي شائعة ومحبوبة لخفة ألحانها ورشاقتها وسهولة أدائها، وقد لا تتعرّف الأجيال الجديدة على أسماء الملحنين القدامى رغم تعرّفها على أغانيهم.
أثبت محمد القصبجي قدرته على تغيير الفكر الموسيقي وأسلوب الأداء بما يجعل إضافاته أساساً بعد ذلك يؤخذ به من بعده، وسجّل بذلك اسمه في سجل الكبار.

المعلم

إضافة إلى إنتاجه الفني المشهود له، كان علمه الموسيقي غزيراً، وهو أستاذ لجيل آخر من موسيقيين وفنانين كبار أكملوا المسيرة الفنية في القرن العشرين، وقد تعلم منه محمد عبد الوهاب ورياض السنباطي وأم كلثوم وأسمهان، وفريد الأطرش خاصة تعلم على يديه العزف على العود، وقد قدّم القصبجي خدمة جليلة للفن الموسيقي العربي كأستاذ للموسيقى الشرقية وآلة العود بمعهد الموسيقى العربية، فهناك تعلم على يديه فنانون كثر.
ومن أشدّ المتأثرين بفن القصبجي من الملحنين اثنان: هما رياض السنباطي وفريد الأطرش. ويعدّ القصبجي من ضمن قلة هم أسياد العود في العالم العربي في القرن العشرين. رغم أسماء عرفت بهذا المضمار مثل رياض السنباطي ومحمد عبد الوهاب وفريد الأطرش وأستاذه اللبناني فريد غصن والعراقي جميل بشير. وكان القصبجي نهل من المدرسة التركية في العزف على العود كما هو حال الأخوين جميل ومنير بشير، وكذلك جمع مقدرة في التقنية والإحساس المرهف وعشق البحث العلمي النظري إلى جانب التطبيق العملي وكانت له آراء في صناعة العود، فكان ينصح ألا يزيد طول وتره على ستين سنتمتراً.
وقد بدأ السنباطي حياته الفنية بحفظ وغناء ألحان القصبجي، وعندما بدأ التلحين كان واضحاً في ألحانه انتماؤه إلى تلك المدرسة التي نشأ فيها، إلى درجة التشابه الشديد أحياناً في الألحان، ومن المعروف أن السنباطي من تلاميذ القصبجي في العزف على العود.

وحسب النقاد، فإن فريد الأطرش لم يستطع الفكاك من مدرسة أستاذه، والواقع أن أشهر معزوفاته وتقاسيمه على العود والتي اشتهرت في سائر أنحاء الوطن العربى، هي نسخ من تقاسيم محمد القصبجي التي لم يكن يؤدّيها في حفلات على الجمهور كما كان يفعل فريد، بل إن ألحان فريد الأطرش والمعروفة بجمل لحنية معينة تكرّرت في أغانيه، مقتبسة من ألحان القصبجي ربما كما هي.

القصبجي وأم كلثوم

بدأ محمد القصبجي التلحين لأم كلثوم عام 1924 بأغنية من نوع الطقطوقة هي «قال إيه حلف ما يكلمنيش» من مقام الراست، لكن العلاقة بينهما لم تبدأ من فراغ، فقد كان معلمها ومرشدها، وتعلمت على يديه أصول المقامات والعزف على العود، وقيل إنه هو الذي أقنعها بالتحول من الإنشاد الديني إلى الغناء، وبذلك يكون هو المكتشف الحقيقي لأم كلثوم.
قدّم محمد القصبجي لأم كلثوم ما يقارب 70 لحناً، وهو بذلك يحتفظ بأطول قائمة من ألحان أم كلثوم بين جميع من لحنوا لها بعد رياض السنباطي، ولولا توقفه عن التلحين لفترة طويلة لكنا استمعنا إلى روائع أخرى كثيرة، ويندرج معظم ألحانه في اللون العاطفي الرومانسي وغالبيتها من كلمات الشاعر أحمد رامي فارس الرومانسية الغنائية.

هل حقاً رفضت «الست» ألحانه بعد أن رفض طلبها التلحين لها فحسب؟

مهرجان الدوحة الثقافي

مضمار لحوار المعارف والفنون والثقافات الإنسانية

محمد الربيع
كاتب من السودان

في الربع الأول من هذا العام، أكمل مهرجان الدوحة الثقافي دورته السادسة، مؤكدا موقعه كمضمار أصيل لحوار المعارف والثقافات الإنسانية، تتويجاً لجهد تنظيمي، وخبرات، اتصلت منذ دورته الأولى، لتشكيل إطار ومسرح يتسع لأطياف الفنون والأفكار، ولحوارها على شرفات المشهد القطري.

انتظمت الفعاليات تحت شعار: ملتقى الثقافات، بتدبير أضاء الأبعاد المحلية للمكون الثقافي القطري، ممثلاً في أجناسه الإبداعية وأنماطه الأدائية المختلفة، وفتح النوافذ والمسارح والأطر، للإنجاز الإنساني في مظانه وتعبيراته المتعدِّدة. فأخذ جمهور المهرجان من المواطنين والمقيمين من كل فن وإنتاج ثقافي بنصيب، إذ استنفر المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث- منظم المهرجان-المؤسسات والإدارات المعنية بالشأن الثقافي، بتقديم خلاصات تجاربها وخبراتها، منظومة في سلك حوار الأصالة والحداثة، الذي شكل ناظماً وإطاراً للفعاليات.

كانت العناوين الأبرز للمهرجان في دورته السادسة، هي الفنون البصرية، والشعر بمكونيه العامي والفصيح، والتراث الشعبي القطري، والفنون الأدائية القطرية والعالمية، والأزياء والحوار الفكري والجمالي والسياسي، والتصوير الضوئي، وجماليات التشكيل وفنونه، والمقهى الثقافي للمهرجان، وتكريم الرموز من المبدعين القطريين والعرب.

في أمسيات من مسك الكلام العربي عطر شعراء قطر والوطن العربي فضاء المهرجان بآلاء التعبير العامي والفصيح. إذ شهدت أروقته أمسيات متصلة للشعر النبطي شارك فيها شعراء وشاعرات من جميع دول التعاون، أطلقوا فيها فنون القول والمحاورة، وأسئلة انفتاح منجزات القول العامي على متطلبات التحديث والمعاصرة. ليكملوا اللوحة التي ضمتها القرية التراثية، حيث انتظمت المهن والحرف والمشغولات التراثية على شرفات المهرجان، كاشفة عن ينابيع الإلهام الاجتماعي في المشهد الثقافي القطري، في تحولات مكونيه البر والبحر باتجاه التحديث والتنمية الاجتماعية.

وتوج المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث هذا المشهد بتكريم ستة من شعراء قطر البارزين في مضمار الشعر النبطي هم: حامد بن علي بن مايقة الحبابي، وراشد بن إبراهيم المسند المهندي، وعبدالله محمد الغالي المري، ومحمد عيسى الكبيسي، وراشد بن سعد الكواري، وحمد بن محسن النعيمي. وفي نفس الإطار.. شهد مضمار الشعر الفصيح أمسيتين أشعل فيهما الشعراء فضاء المهرجان بالشجن وأسئلة الروح.. صدح في الأولى الشاعر البحريني قاسم حداد والشاعر اللبنانى محمد علي شمس الدين والشاعرة القطرية الدكتورة زكية مال الله والشاعر العراقي خزعل الماجدي.

وفي غناء للوطن والأمة ومزيج من قاموس العرفان والشعر الحديث استمع جمهور المهرجان في الأمسية الثانية إلى الشاعر: محمد الغزي من تونس والشاعرة القطرية حصة العوضي والشاعر الأردني إبراهيم نصر الله والشاعر القطرى علي ميرزا محمود.

المقهى الثقافي.. حوار الأنواع والأفكار

قدم المقهى الثقافي للمهرجان في دورته السادسة لوحة بيانية لحوار الأنواع الإبداعية والمعرفية والجمالية،

تكريم شعراء قطر

أمسيات من مسك الكلام العربي

توقيع كتاب الكاتبة حصة العوضي

السليطي والفرج وصبحي

شملت معظم أطياف الإنجاز الثقافي، إذ تنوعت جلساته اليومية بين توقيع الكتب الصادرة حديثاً واستضافة خبرات وتجارب في المسرح والموسيقى والسينما والشعر، وإدارة حوار مباشر مع جمهور المهرجان حولها، وقد حظيت هذه الحوارات باهتمام بالغ وحضور مميز، وكان أميزها بعنوان «المسرح العربي إلى أين؟» شارك فيها نجم المسرح العربي الفنان محمد صبحي، الذي تحدث عن علاقة المسرح بالفكر والسياسة، ودوره في بناء الأجيال، وكشف فيه عن الملابسات التي رافقت مسرحيته «ماما أميركا» المستقاة من كتاب «بروتوكولات حكماء صهيون». إلى جانب آرائه حول التجريب في المسرح.

كما أضاء الفنان الكويتي سعد الفرج، علاقات الفن والسياسة وظلالها على المسرح الكويتي، وتجارب ومحاولات الاستقلال، في هذا المسرح. وتحدث الفنان القطري غانم السليطي عن علاقات السلطة والمعارضة في دور المسرح.

وفي أمسية أخرى أضاء الناقدان عبدالرحمن محسن وعبدالرحمن نجدي تاريخ وحاضر السينما العالمية، إثر افتتاح مهرجان الأفلام الروائية في إطار المهرجان. كما شهد المقهى ثلاث جلسات حوارية للغناء، الأولى حول تجربة الفنان الكويتي عبدالله الرويشد، الذي استعرض نماذج من أعماله وكشف عن جوانب من رؤيته الموسيقية والأدائية. وكانت الثانية للغناء السوداني، أسهم فيها الدكتور ياسر مبيوع في إضاءة عناصره وعلاقته بالغناء العربي، وتعقيدات الاستجابة لهذا الغناء، مقدماً نماذج من أعمال كبار مطربيه. والثالثة حول الأغنية الخليجية ومستقبلها.

وفي أمسية جمعت بين الشعر والرقص والموسيقى الفلسطينية، ألقى الشاعر العربي الكبير سميح القاسم أشعاره على جمهور المقهى، ورقص على أنغام الدبكة الفلسطينية وأغانيها، التي أدتها فرقة «الأصايل» من فلسطين «48».

الصورة وتراث الأجداد

في معرض سفينة الصحراء على كورنيش الدوحة قدمت الجمعية القطرية للتصوير الضوئي ستين نموذجا لأفضل أعمال أعضائها في مجال تصوير الهجن وسباقاتها وبورتريه الهجن.. في إطار سعي لتأصيل علاقة الصورة بثقافة المجتمع وتراثه الأصيل.. وإضاءة هذه الخبرة الاجتماعية والثقافية من خلال الصور، وقد حشدت الجمعية لهذه المهمة الإمكانات التقنية ونظمت عدة رحلات لمنتسبيها في رحلات تصوير وكان هذا المعرض حصيلة لهذا الجهد.

وتعكس الصور جوانب من موقع الهجن في الحياة القطرية وأبعادها الاجتماعية والفنية المختلفة، ودورها في خدمة المجتمع من حيث الانتقال وحمل الأغراض والمهمات العملية الأخرى ،والأبعاد الثقافية المتمثلة في الجانب التزييني والرفاه الاجتماعي والمنعة والعزة. وقد استقطب المعرض اهتمامات قطاع واسع من جمهور المهرجان لما يضيئه من أبعاد متعلقة بصميم الحياة القطرية في ماضيها.

وكان مهرجان الدوحة الثقافي السادس محطة مهمة ومسرحاً للاحتفال ببلوغ الجمعية القطرية للتصوير الضوئي عامها الـ 21 من الإنجاز المستمر فقدمت معرضاً مميزاً لأعمال أعضائها ومنتسبيها انتقت فيه أفضل نماذجهم لتعرضها على جمهور المهرجان محتفية بجهودها المتصلة التي أوصلتها إلى استحقاق الاعتراف الذي نالته من الاتحاد الدولي لفن التصوير الضوئي «فياب» والجمعية الأميركية للتصوير الضوئي.

وفي تجربة جديدة قدمت الجمعية بالتعاون مع مؤسسة ناشيونال جيوغرافيك معرضاً يضم العلم وجمال الفن في اثنين وأربعين عملاً فوتوغرافياً لمجموعة مختارة من مصوري المؤسسة، وهي عبارة عن صور علمية وفنية تشمل خبرات التصوير تحت الماء والطبيعة والماكرو والحركة والتجريد وغيرها من الفنون البصرية.

رئيس المجلس الوطني والأمين العام في معرض الفنان يوسف أحمد

ومؤسسة ناشيونال جيوغرافيك مؤسسة عالمية تعنى بالفنون والعلوم وتوثيقها، ينتسب إليها ويعمل معها عدد كبير من محترفي التصوير من شتى أنحاء العالم وتحت مختلف الظروف في الحرب والسلم. وجميع الصور المعروضة حائزة على جوائز عالمية وتم إنتقاؤها من قبل محترفين بالتصوير لتواكب الدور الثقافي لمهرجان الدوحة السادس.

«أبو حيان» في الدوحة

كما شهدت أروقة المهرجان حضوراً للمسرح والموسيقى، إذ قدمت مسرحية المخرج والكاتب القطري حمد الرميحي «أبو حيان التوحيدي.. ورقة حب منسية»، ومسرحية «عنبر و11 سبتمبر» للفنان القطري غانم السليطي، ولأول مرة تعرض «هاري بوتر» كمسرحية،

ندوة الأدب والمنفى

فرقة انانا السورية

ﬠ نص مستلهم من كاتبة السلسلة جي.كي رولينغ. ومسرحية «هلوسات» للفنان والمخرج عبدالرحمن المناعي، ومسرحية «أوركسترا تايتانيك» لفرقة قطر المسرحية، وأعمرت الموسيقى مسارح المهرجان عبر حفل موسيقي للأوركسترا السيمفونية والعود، قدمت فيه فرقة مكونة من 60 عازفة وعازفاً، قطعاً موسيقية من التراث الإيطالي والهنغاري والعربي والهندي والنمساوي.

وأقام عشرة من نجوم موسيقى البوب نماذج من أغنيات الصف الأول لهذا النوع. وأحيا الفنان الإيطالي اليساندرو سافينا حفلاً غنائياً مميزاً، مثلما قدمت الفرقة الصينية لذوي الاحتياجات الخاصة عرضاً رفيعاً ومميزاً للوحات إنسانية وجمالية.

سميح القاسم

وعلى مسارح القرية التراثية وسوق واقف التراثي بالدوحة، أعمرت المهرجان أغنيات ورقصات تراثية لفرق من دول التعاون، عكست طيفاً واسعاً من فنون الخليج التراثية الأصيلة، إلى جانب الفرق الفلكلورية العربية والعالمية.

تنوع الرأي والرؤى

احتفت الجمعية القطرية للفنون التشكيلية بيوبيلها الفضي ﬠ إطار المهرجان بمعرض شامل لروادها وشبابها وضيوفها من التشكيليين العرب والخليجيين، وندوة فكرية بعنوان : تنوع الرأي والرؤى شارك فيها فنانون ونقاد من الوطن العربي، منهم التشكيلية اليمنية وأستاذة علم الجمال بقسم الفلسفة بجامعة صنعاء د. آمنة النصيري التي شاركت التشكيليين القطريين احتفالهم باليوبيل بعرض ملامح من تجربتها التشكيلية.. ﬠ المعرض المقام على شرف المناسبة ،كما ساهمت ﬠ فعاليات الندوة بورقة بعنوان: «المحترف التشكيلي القطري.. بين رهانات الإبداع وشروط الخارج»، قدمت فيها استعراضاً جمالياً للأوجه الفنية ورصدت الخيارات المعرفية التي تتجلى ﬠ خبراته وتجاربه التشكيلية، وقد لخصت رؤيتها لملامح المشهد التشكيلي بقولها: يتسم الخطاب التشكيلي القطري بذات الملامح التي تغلب على الحركات الفنية حديثة النشأة ﬠ بعض الأقطار العربية، فهي قد انفتحت على تيارات الفن الحديث والمعاصر دفعة واحدة، إذ لم تشهد تطوراً زمنياً تراتبياً لظهور المدارس والاتجاهات الفنية فيها، مما خلق مفارقة ﬠ الممارسة

التشكيلية التي تراوحت بين المعطيات التشخيصية والمرجعيات المدرسية وبين الاختبارات الحداثوية بتحولاتها الثرية. وهذا يفسر التجاور والتداخل القائم في عرض تجارب تقف على أسس جمالية وفنية شديدة الاختلاف داخل المشهد التشكيلي المحلي، بل أن هذا التباين كثيراً ما يلوح داخل المحترف الواحد، ليعكس قلق الفنان حيال الخيارات البصرية المتاحة، كأن يعبر عن ذات فنية متحررة في معطيات الخارج أو يتمثل لغة بصرية تتماشى والوعي السائد، مستندة على استنساخ الصور من الواقع الفعلي. واستعرضت النصيري في ورقتها أبعاداً تتعلق بالاجتهادات الخاصة لتشكيليين بحثوا عن صوتهم المميز، وفنانين نجحوا في إيجاد مساراتهم الفردية وتمكنوا من بلورة علامات خاصة تميز اشتغالاتهم، بل واستطاع البعض منهم أن يبلور محترفاً يشتغل على تجريد البناءات الواقعية ويبقي على مسحة تعبيرية ليتفادى بذلك اللغة البصرية النمطية، وفي الوقت ذاته يظل على تماس مع الواقع عبر الإيحاء اللوني والخطي بحركة العالم الخارجي.

وبعنوان: سيرة ومسيرة رصد الناقد علي فوزي في ورقته عطاء مراحل تشكل عطاء رموز ورواد وشباب الجمعية. واختار الناقد د. خالد البغدادي تتابع الأجيال موضوعاً لورقته التي قدم فيها معالجات جمالية ونقدية لتجارب أجيال التشكيل في قطر. أما الباحث عبدالرحمن سليمان فشارك بورقة بعنوان: انطباعات حول الفن القطري.

ملتقى الفنون البصرية

واشتمل ملتقى الفنون البصرية بالمهرجان عدة معارض، فهناك معرض «مدربي مركز الفنون البصرية» الذي يُقام للمرة الأولى منذ نشأة المركز، ويحتوي على أشكال الفنون التقليدية، مثل التصوير والجرافيك والخزف، متجاورة مع الأشكال الحداثية أو متشابكة معها من خلال أعمال التجهيز في الفراغ والفوتوغرافيا. و معرض «أزمنة تتحرك بألوان الأمس»، وهو مجموعة من الأعمال الفنية التي تمثل نواة لمتحف قطر للفن المعاصر، والتي تؤول ملكيتها للمجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث. ومعرض الفنان عبد الرحمن الخليفي، ويحتوي على مجموعة من أعماله الجديدة وتلك التي شارك بها في معارض دولية.

بالإضافة إلى معرض «فن الفيديو»، أحد الأشكال النوعية التي تحدد مسارات جديدة للفن فيما تملكه من قدرة في التأثير والتعبير عن ذائقة وحساسية العصر الحالي الذي اتسم بطغيان التكنولوجيا والميديا .

كما احتفى المهرجان بثلاثين عاماً من الإبداع بتجربة الفنان الرائد يوسف أحمد بمعرض ضم منتخبات من أعماله وصور من ألبومه الشخصي، مرتبطة بهذه التجربة.

جانب من ملتقى الفنون البصرية

الفرقة الصينية لذوي الاحتياجات الخاصة

الإطار الفكري للمهرجان

وفي إطار الفعاليات الفكرية للمهرجان قدم معالي الشيخ حمد بن جاسم بن جبر آل ثاني محاضرة حول دور المواطن في بناء مسيرة الإصلاح والديمقراطية في قطر، استعرض فيها الجوانب الفكرية والعملية المرتبطة بهذا الدور.

واختار المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث «الأدب والمنفى» عنواناً للندوة الكبرى بالمهرجان التي شارك فيها نخبة من كبار النقاد والشعراء والروائيين العرب أضاءوا في جلساتها الثلاث جدل العلاقة بين الخطاب الأدبي وسلطة المنفى، وقدموا شهادات ذاتية وخبرات معرفية في تحليل العلاقة وآفاقها. في الجلسة الأولى شارك أدونيس بشهادة ذاتية بعنوان: مكان ثالث فيما وراء الوطن والمنفى، وفخري صالح ببحث: مفهوم أدب المنفى، وفريال غزول ببحث: الأسس النظرية والثقافية لأدب المنفى. أما الجلسة الثانية فقدم فيها واسيني الأعرج شهادة ذاتية بعنوان: أراضي المنفى، وطن الكتابة، وتحدث نبيل سليمان عن الرواية العربية والمنفى، وكمال أبو ديب نحو شعريات للمنفى، ومحمد لطفي اليوسفي عن الشعر والمنفى . وفي الجلسة الثالثة قدم إبراهيم الكوني شهادة ذاتية بعنوان : الشاة المائة، وسيف الرحبي شهادة ذاتية بعنوان: الطريق إلى الربع الخالي، وفيصل درّاج ببحث :دلالة المنفى في السيرة الذاتية العربية، وأحمد يوسف ببحث: اللغة وأدب المنفى.

إن الملخص الأمثل لفعاليات مهرجان الدوحة الثقافي 2007 هو تأكيد غايات عقد التنمية القطرية، وتتويج لفلسفته، ولوحة بيانية تبين فعل وانفعال المثقفين والمؤسسة الثقافية بهموم الوجود الإنساني المعاصر.

الشاعرة ميسون القاسمي والشاعر علي ميرزا

موسيقى

فاروق حسني وزير الثقافة المصري لـ الدوحة :

أنا صديق أقداري.. ولن أحزن إذا لم أصل إلى اليونسكو..!!

حوار: سامي كمال الدين

فاروق حسني.. فنان بدرجة وزير، وعازف وحيد كوّن على مدار عشرين عاماً أوركسترا قاد به مؤسسة الثقافة، ولكن هناك معارك ثقافية عديدة مرت بها الثقافة المصرية منذ توليه وزارة الثقافة، وبتعدد الأزمات تتزايد الخلافات، كما أن العديد من المثقفين تعرضوا لقضايا «حسبة» مثل نصر أبو زيد، أو للقتل مثل فرج فودة.. ولعل آخرها قضية الشاعر الكبير أحمد عبدالمعطي حجازي التي تحدث عنها الوزير في هذا الحوار، وقضية مع «أخبار الأدب» التي شن عليها هجوماً كبيراً.

بداية أنت مرشح مصر والعديد من الدول العربية لمنظمة اليونسكو.. ولكن أمامك عزيزة بناني مرشحة المغرب.. ما الذي تتوقعه إن لم تنسحب عزيزة بناني.. وهل يؤثر هذا على علاقاتكم بالمغرب؟

أتوقع حدوث تفتيت للأصوات، وبذلك ستحصل أميركا اللاتينية على المنصب، وأرى أن أي دولة لها الحرية في الترشح، ولكنني أتمنى أن يتفق العالم العربي على مرشح واحد، ليس بالضرورة أن يكون فاروق حسني، ولكن يجب أن يتفق الجميع، حتى يعتلي المنصب شخصية عربية.. ولا أرى أن هذا الأمر يؤثر على علاقتنا بالمغرب.

إذا تفتتت الأصوات العربية وذهب المنصب إلى أميركا اللاتينية هل ستشعر بالحزن؟

إطلاقاً لا يضايقني، فأنا متصالح مع ذاتي تماماً، ثم إنني في النهاية صديق لأقداري، وهذه الصداقة تمنحني الطمأنينة، وبالتالي القدر هو الذي سيحدد هذا.

انتقدت تصريحات السفير الإسرائيلي في القاهرة شالوم كوهين بأنك لن تفوز بمنصب مدير عام اليونسكو إلا بمباركة وموافقة إسرائيل.. هل تعتقد أن إسرائيل سوف تتركك في حالك حيال هذا الأمر؟

مما لاشك فيه أننا نضع في الاعتبار هذا الأمر، ولكن لحسن الحظ لا يوجد فيتو من أي دولة، وبالتالي سوف تكون الانتخابات بالتأثير، ولا أعتقد أن إسرائيل تسيطر على العالم أجمع.. لو سيطرت إسرائيل على العالم فلا داعي للترشح، ننسحب ونترك هذا المنصب، لكن العديد من دول العالم يعرفون ما هي إسرائيل.

ولكنك قلت: إن موقفي من قضية التطبيع كعربي وكوزير لثقافة مصر واضح.. ولكن ذلك يختلف في حالة فوزي في الانتخابات وإدارتي لمنظمة دولية تضم دولاً أعضاء في الأمم المتحدة.. إذن هل من الممكن أن تكون هناك مراجعة لموقف الوزير من قضية التطبيع في حالة فوزك بالمنصب؟

هذا يختلف تماماً، فحين أتحدث عن موقفي فالأمر يختلف، فالتطبيع مسألة اقتصادية بحتة، ومسألة فيها مصالح دول وتاريخ دول معينة، وبين العرب وإسرائيل موقف مبدئي على أحقية شعب مطرود من أرضه في أن يرجع إليها ويعيش فيها.. فهي مسألة سياسية بحتة، ويختلف الأمر بالنسبة لمنظمة اليونسكو، فهي منظمة أنشئت بعد 1945، أي بعد الحرب العالمية الثانية، عندما وجد العالم نفسه في تناحر وفي سفك للدماء بشكل مجنون، وهناك نوع من الإبادة حينها، بدأ العالم يفكر: كيف يتعامل الإنسان مع الإنسان؟

وكانت الإجابة بالثقافة والتربية والتواصل وقبول الآخر.. وهذه الأسس التي بنيت عليها مؤسسة اليونسكو.. ثم لماذا نخلط بين موقفين: بين موقفي كرجل قومي، وموقفي كمسؤول عن منظمة دولية.. هنا يوجد خلط في الأوراق يجب الفصل فيه، بالإضافة إلى أنني رجل مسلم وعربي، والتعامل مع الغرب يحتاج لرؤية متعمقة تماماً، ويجب أن نعرف ماذا يريدون منا وماذا نريد منهم؟

كما يجب أن ندرس كيفية التقارب بيننا وبينهم، وبدلاً من أن يكون هناك تناحر حضارات، يجب أن نعرف كيف نقيم تقارباً إنسانياً بيننا وبينهم، ونحاول تحسين صورتنا لديهم.

ولكن رغم كل ما نفعله من تقديم أنفسنا للغرب مازالت صورة العربي مشوهة ومفتتة لدى الغرب.. فهل تستطيع من خلال منصب المدير التنفيذي لمنظمة اليونسكو أن تحسن هذ الصورة؟

هذا أهم أهدافي، فللوصول إلى الأمان الإنساني والتواؤم الحضاري يجب تحسين هذه الصورة، لكن المرحلة التي نحن بصددها الآن بها تفكير مجنون للإنسان ضد الإنسان، وبالتالي تهدئة هذا الأمر ولعب دور هام في وقت الذروة الذي نعيشه الآن تستطيع اليونسكو القيام به بشكل جيد.

يجب تثقيف السياسة لا تسييس الثقافة

الثقافة والسياسة

كيف ترى العلاقة بين الثقافة والسياسة؟

في عالمنا العربي لا أعتقد أن هناك علاقة بين الاثنين.. فالسياسة تدار في عالمنا العربي بشكل أُحادي، ولكن الثقافة تدار بشكل أفقي مع الشعوب.. الثقافة هي سياسة الشعوب، أما السياسة فهي أفعال الأنظمة، ودائماً أقول إننا لابد أن نثقف السياسة ولا نسيّس الثقافة، وكموضوع ورؤية أقول: لا أعتقد في يوم من الأيام أنه سيحدث تواؤم بين الثقافة والسياسة، فالسياسة لها طرق والثقافة لها طرق، ولكن لو تثقفت السياسة تأكد أنه سيكون هناك تواصل كبير بين السياسة والشعوب.

ألم تُسيَّس الثقافة المصرية في الفترة الأخيرة وخاصة في عهدك؟

لست من يجيب عن هذا السؤال.. التاريخ والزمن كفيلان بالإجابة عنه.

وهل هناك محاولات لتسييس الثقافة؟

على الإطلاق.. وكعضو في الحكومة وفي النظام أقولها لك صريحة: لم يطلب مني ذات يوم تدجين المثقفين ولا تسييسهم ولا تسييس العمل الثقافي، بدليل أنك إذا تأملت المجلس الأعلى للثقافة الذي يجمع الأطياف المتنافرة سياسياً وفكرياً ستجد أن الأمر تم بفكر مفتوح جداً، لأنه أياً كان العنصر المثقف فهو في النهاية ابن هذا الوطن ولا يمكن أن يخون وطنه مهما كان فكره مختلفاً، وكلنا نحب هذا الوطن، وبالتالي لا داعي للتسييس.. ولا داعي للتدجين، وإذا لم يجد المثقف نفسه في حضن دولته سيشعر بالغربة، كما أنني كوزير للثقافة أحتاج لهؤلاء المثقفين، لأنهم أدوات من خلال إبداعاتهم وأفكارهم ورؤاهم أصل إلى الشعب، ولكن حين يكون هناك شخص إبداعه ضعيف ولا يستطيع الوصول إلى الناس يقول لك إنهم يدجنون المثقفين.. وهذا كلام باطل تماماً، وأتحدى أن يثبت أحد أني دجنت المثقفين.

ولكنك صاحب تعبير «المثقفين دخلوا الحظيرة» يا معالي الوزير؟!!

كلنا في حظيرة الثقافة، وكلمة حظيرة ليست عيباً.. ألا نقول حظيرة الإسلام، وماذا أقول.. هل أقول إنهم في حظيرة الاقتصاد مثلاً.. هذه ادعاءات.

هناك اتهام موجه لوزارة الثقافة في عهدك بأنها قامت بتهميش المثقفين في مصر.. وعلاقتها بالمثقفين هي مجرد بيانات مليئة بالشجب والتنديد، ودون وقفة حقيقية معهم.. وهذا ما شهده الشارع الثقافي مؤخراً من خلال أزمة أحمد عبدالمعطي حجازي والحجر على بيته ومقتنياته.. هل فعلاً هذا الكلام حقيقي؟

لا أحد يستطيع تهميش المثقفين.. المثقف صوت مسموع، والمبدع صوت مسموع، والمفكر كذلك.. لا أحد يمكن أن يخفي هذا الصوت، ولو همشت وزارة الثقافة هؤلاء يصبح هناك غباء شديد جداً يحكم هذه التصرفات، فنحن كوزارة ثقافة ندرك تماماً معنى الثقافة، وندرك تماماً أصحاب الرؤى والفكر والإبداع.

هذه مكاسب كبيرة جداً تعتز بها وزارة الثقافة، ولكن إذا كان هناك من يريد تهميش نفسه واتهامنا بذلك لكي يظهر فهذه مسألة أخرى.. هو يحلق خارج السرب وينطلق في شتائم عن السرب لكي يظهر.. ثم إن مسألة حجازي ما هي إلا «حسبة» لا دخل لنا بها.. مسألة قضاء لا علاقة لوزارة الثقافة بها.. ما هي علاقة وزارة الثقافة بأحمد عبدالمعطي حجازي؟

أحمد عبدالمعطي حجازي قامة شعرية كبيرة، وأحد المثقفين والمفكرين الكبار، ثم إنه عضو بالمجلس الأعلى للثقافة الذي يتبع وزارة الثقافة.. أي أنك رئيسه هنا؟

وماذا في ذلك؟ لقد حاز الرجل على جائزة الدولة التقديرية من المجلس الأعلى للثقافة، وقضيته في المحكمة، ولا نستطيع التدخل فيها.. ثم إن حجازي لم يتهم بصفته موظفاً في وزارة الثقافة.. الأزمة بين شيخ وكاتب يفصل بينهما القضاء وليست وزارة الثقافة التي لا دخل لها بهذه القضية.

وما تعقيبك على هذه الأزمة.. هل أصبحنا مجتمعاً يدعو إلى المصادرة.. هل عاد فقه

المصادرة مرة أخرى.. وهل تعتقد أن حرية التفكير في تراجع مع تقادم الزمن؟

الأضواء تزيد، لكن حرية الفكر والتعبير كما هي، والمصادرة موجودة في العالم العربي ككل وليست في مصر فقط.

وما رأيك في كتابات أحمد عبدالمعطي حجازي.. وهل كان الشيخ يوسف البدري محقاً فيما فعل؟

أحمد عبدالمعطي حجازي رجل فكر وثقافة ونعتز به، فهو أحد الشعراء الكبار في العالم العربي.. وأرى أن الفكر يجب التصدي له بالفكر، وليس باللجوء إلى المحاكم والاعتداء المادي.

هل صحيح أنك سوف تتنازل عن بيتك بكل مقتنياته للدولة؟

نعم.. فهذا البيت هو بيت للشعب وليس بيتي بكل ما يحويه من مقتنيات، وحتى مقتنياتي وأعمالي الخاصة، وهذا إحساس أشعر به ويتماشى مع ما أقوم به من عمل، وأنا وزير ثقافة، لكي أعطي للشعب إمكانية التثقف والمعرفة، فإذا كان بيتي يستطيع أن يلعب دوراً في الثقافة فليكن.

العلمانية والدين

يبدو أن العلمانية استسلمت للزحف الديني الأوروبي والغربي عموماً ومحاولة سيطرة الجماعات الدينية على المجتمعات الغربية والعربية أيضاً.. كيف ترى هذا الأمر؟

أنا مع فصل الدين عن الدولة لأن السياسة بكل أبعادها لا تخلو من سلوكيات سيئة، والدين لا يحتمل هذا الأمر، فكيف تجعل من الدين والدولة شيئاً واحداً.. ومن الدين والسياسة شيئاً واحداً؟! لذا فإنك حين تربط الدين بالسياسة تنقص من قيمة الدين وتتحايل على السياسة بموقف لاهوتي يجب ألا تتعامل به مع هذه السياسات التي لا تخلو من نقائص.

أما الزحف الديني فأراه يجتاح المجتمعات العربية الآن.. وهناك جهات تتطلع إلى الحكم السياسي الديني، وهي التي توجه هذا الأمر.. وتستغل ضعف ثقافة المجتمعات العربية ونظم التعلم. وبالتالي هناك منقوصات عديدة في الكيان البشري، ومن خلال هذه المنقوصات يدخل هؤلاء باسم الدين وباسم الخزعبلات التي بدأت تظهر بقوة في مجتمعاتنا، ونحن شعوب نصدق السحر ونصدق الخزعبلات وغيرهما.

وهل تتوقع سيطرتهم الكاملة على المجتمعات العربية؟

مع الزمن ستكون هناك انتفاضة اجتماعية مستنيرة وانتفاضة سياسية مستنيرة تدرك بالخطط وبالتعليم كيفية التصدي لهذا الوباء.. وأتفاءل بالزمن القادم لأن الانتفاضة ستكون نابهة ومتفتحة ضد هؤلاء المرجعيين.

تأكد إذا قامت ثورة فكر في أي منطقة عربية سوف يرجع الناس إلى عقولهم ويوضع رجال الدين الحقيقيون التنويريون في أماكنهم ويوضع الساسة في أماكنهم وتعود الشعوب إلى أماكنها الطبيعية، وعد إلى التاريخ ستجد فيه مثل هذه الأمور التي ستحدث مستقبلاً.

وزارة الثقافة والعبث الإداري

هناك عبث إداري في وزارة الثقافة.. هل تؤيدني في هذا الأمر؟

اسمح لي أن أقول لك شيئاً هاماً وهو أن شهرة وزارة الثقافة هي التي «تجعل من الحبة قبة»، والدليل على هذا أن صفحات الحوادث في الصحف تتحدث عن قضايا بملايين الجنيهات، ولكن حين يتعلق الأمر بوزارة الثقافة، وتجد موظفاً في وزارة الثقافة اختلس 600 ألف، تجدها في صدارة الصحف، ونهب الملايين في جوانب الصفحات.. وزارة الثقافة فيها 100 ألف موظف، كم

لا علاقة لوزارة الثقافة بقضية أحمد عبدالمعطي حجازي

منهـم حوكم؟ الذيـن حوكموا ثلاثة، لذا لا يصـح هذا التشنيع على وزارة الثقافة.

لماذا فصلت الموظفين المسؤولين عن نشر روايات: «قبل وبعد» لتوفيق عبدالرحمن، و«أحلام محرمة» لمحمود حامد، و«أبناء الخطأ الرومانسي» لياسر شعبان؟

لأني حذرتهم وحملتهم مسـؤولية أي شيء يحدث وكانوا قد شهدوا ما حدث في أزمة رواية «وليمة لأعشاب البحر» لحيـدر حيدر، وجمعت كل القيادات وقلت لهم لن أتحمل مسـؤولية هذه الأخطاء مرة أخـرى وكانوا يعرفون ذلك مسبقاً.

أنا مع فصل الدين عن الدولة!!

كان هناك قرار غريب أصدره فنان مثلك – ذات يوم – يقضي بإحراق ثلاثة آلاف نسخة من ديوان لأبي نواس؟

لم يحـدث على الإطـلاق.. أكرر.. لم يحـدث هذا الأمر بالمرة، ولكنها اتهامات لا صحة لها.

رغم أن وزارة الثقافة هي أحد كوادر الحكومة والسياسة المصرية التي وقعت اتفاقية سلام مع إسرائيل، إلا أنك نأيت بالوزارة عن التطبيع مع إسرائيل بالمرة.. كيف استطعت ذلك.. وألم تتعرض لانتقاد من قبل مؤسسة الرئاسة والحكومة إزاء هذا الأمر؟

إطلاقاً.. فمؤسسة الرئاسة تقدر تماماً ما أقوم به، وتثق تمامـاً في توجهـي، وعندما يكـون هناك توجـه ذو رؤية صحيحة، أعتقد أن مؤسسة الرئاسة ستؤازره.

لماذا لا تفكر وزارة الثقافة في إصدار مجلة ثقافية حقيقية في ضوء غياب الإصدارات الثقافية؟

لدينا عدة مجلات، لدينا جريدة القاهرة والمحيط وفنون مصـرية وآفاق وفصـول، ولدينا في الثقافة الجماهيرية مجلات عديدة.

ولكنها ليست مثل مجلة «العربي» الكويتية مثلاً؟

لأن «العربـي» مجلـة أصـبحت عريقـة، وهـي مؤسسـة شاملة، لكننا مؤسسة، تصـدر جريدة أو مجلة، ونشتغل على أشياء كثيرة خلاف الصحف.

ولكن «القاهرة» ظهرت كمطبوعة ثقافية وتحولت إلى شيء آخر.. ولم تعد جريدة ثقافية متخصصة واهتمت بشؤون أخرى كالسياسة وخلافها؟

أليسـت السياسة ثقافة، ثم «القاهرة» لا تتناول السياسة كسياسـة، ولكنها تتناولها كفلسفة سياسية أو تحت إطار ثقافي.. وقد شـنعوا كثيراً على الجريدة مـن أن الوزير عمل جريدة لذاته ولتلميع نفسه ولإنجازاته، وهذا ما لم

يحدث، وتجد أنها مجلة حرة ولا قيود عليها، وتعتمد على ضمير رئيس التحرير والمحررين، وتأكد أنه لا تراجع عن هذا.. و«القاهرة» جريدة محترمة، لأن الفكرة التي قامت عليها محترمة.

الآثار

لا يكاد يمر أسبوع إلا وقضية الآثار تثار في صحفنا.. فأين الخطط المستقبلية التي تحدثت عنها كثيراً لحماية الآثار؟

حماية الآثار من السرقات حلم غير متحقق، لأنه لدينا كم هائل جداً من الآثار.. وكم هائل جداً من اللصوص، ونحن نحاول بقدر الإمكان الحفاظ على الآثار، وهذه الآثار تسرق من الأماكن العشوائية ومن الحفريات العشوائية، وليست من الأماكن التي تضع الدولة يدها عليها.. وليست من المتاحف، أو مخازن الدولة، وهذه هي الإشكالية الكبيرة عندنا.

ألم تفكر في رفع رواتب العاملين بقطاع الآثار حتى تخف هذه السرقات؟

نحن نعطيهم حوافز ومكافآت بشكل كبير.. وهذه إمكانيات دولة في النهاية.

المتحف المصري في ميدان التحرير به آثار عديدة مكدسة ومخزنة بشكل سيئ.. ألا يوجد حل لهذه الآثار؟

سيكون متحفاً لروائع الفن المصري، وكل هذه الآثار سننقلها إلى ثلاثة متاحف كبيرة، المتحف العربي 100 ألف قطعة، متحف الحضارة 50 ألف قطعة، متحف التحرير 7000 قطعة.

وما الذي وصل إليه متحف الفن الإسلامي؟

متحف الفن الإسلامي سيتم افتتاحه في يناير المقبل.

مازالت أصداء مشروع أبراج القلعة تثير أزمة شديدة في الأوساط الثقافية.. خاصة بعد تأخر بيان منظمة اليونسكو.. فمَنْ مصلحة مَنْ تأخر قرار لجنة منظمة اليونسكو؟

لم تتأخر اللجنة ومَنْ تأخر هو صاحب المشروع في عمل الماكيت الذي يجب أن تطلع عليه اللجنة.

الفنان

ظللت 20 عاماً محافظاً على الفنان داخلك، ولم يقتل العمل الإداري هذه الروح.. كيف استطعت الحفاظ على ذلك؟

كان ذلك بالفعل نوعاً من الكفاح الشديد، وأعتقد أنها كانت ستصبح صدمة شديدة لي أن أفقد هويتي الأساسية وهي الفن، فالوزارة لها وقت، ولكن الفن لا وقت له، وعندما تنتهي الوزارة يقال إنك نسيت الفن وتريد العودة إليه مرة أخرى.. إذن أنت لست فناناً.. وهو كفاح شديد جداً أن تتصارع مع الزمن والأحداث لكي توجد وقتاً تستطيع فيه إنتاج ذاتك.

في لوحاتك حضور ما بين الإشراق والإضاءة لخدش العتمة، وفيها الطيني والأسفلتي والرمادي والأخضر النيلي.. كما أنك تسعى للهروب من الدلالات اللونية المباشرة.. كيف تستطيع تحويل التجريد من غير المرئي إلى المرئي؟

التجريد أساساً هو تجسيد غير المرئي لكي يكون مرئياً، وهذا التجسيد هو إيقاع نفسي وعاطفي وفكري ينطلق برحابة شديدة جداً ويدخل في الموضوع الوجداني البحث المتصل بالعاطفة والرؤية المصرية.

إذن وأنت تتعامل مع المسطح الذي أمامك تتعامل مع إيقاع داخلي وإحساس مجمل بالوجود.. عاطفة جياشة في الأداء والخلاص، إنك تتخلص من داخلياتك المبدعة على مسطح يجب ألا يكون موثقاً في التجريد، لأن التجريد هو المطلق، وأنا كثيراً ما أحب المطلق.

القول إن التجريد دعوة للتغريب مزايدة باطلة

يهاجم العديد من النقاد فن التجريد ويصفه البعض بأنه وسيلة للهروب من هموم المجتمع وقضاياه، وأنه مرادف للتغريب ومناقض للهوية القومية والوجدان العربي.. فما تعليقكم وأنت من المولعين بهذا الفن وتنتمي أعمالكم الفنية إليه؟

لا أحب الفن الملتزم، فالفن الملتزم يرتبط بالسياسة، وعندما ينتهي الموقف السياسي سينتهي الفنان، ولا أعتقد أنه لابد أن يتجه كل الفنانين في اتجاه واحد، والتنوع حياة، وبالتالي التنوع يعطي ملامح جميلة جداً للمجتمع، ولا يجب إطلاقاً مصادرة هذا الفن.. أما مسألة التغريب وخلافه فهي مزايدات باطلة، بالتجريد أنت هوية في حد ذاتك، لكن إذا أردت التحدث عن هوية وطن فهذا الأمر موجود في التراث الشعبي، لأن هوية الدول تقاس بتراثها الشعبي، لكن عندما أتحدث بصوتي، لو تكلمت أي لغة أخرى، هل سيتغير صوتي؟

لا طبعاً إذن صوتي كما هو، وهكذا الفن يحمل صوتك دائماً واللغة تختلف لكنها لغة دولية، وأقول لك إن التجريد فكرة مصرية قديمة جداً، وكذلك السريالية، فالمسلة المصرية هي تمثال مجرد، أبو الهول تمثال سريالي، وكل الآلهة المصرية القديمة، رأسها رأس حيوان وجسمها جسم إنسان، إذن المنبع مصر.

كيف ترى المعارك الثقافية التي تثار من حين لآخر.. وهل تتشابه مع معارك جيل العقاد وطه حسين؟

لكل زمن مقاييسه، ومعارك العقاد وطه حسين تختلف، لأن المعارك على قدر قامات المشاركين فيها.

ما المعركة القادمة لفاروق حسني؟

لا أعرفها، ولكن أهلاً بها.

صفحة للتواصل بين الدوحة وقرائها الأعزاء تعيد بناء ما انقطع من جسور الوصل الثقافي ودفء الحوار الإنساني

من الجزائر إلى الدوحة

بداية.. مبروك لكم ولنا نحن القراء عودة مجلة «الدوحة» الغراء إلى الصدور، حيث اطلعت عبر مجلة «الفيصل» السعودية ضمن ركن «دوريات» على بعض ما جاء في مجلة «الدوحة» (السنة: 1، العدد: صفر/ يناير 2007) حيث خصصتم قضية العدد عن «الكتابة بين الذكورة والأنوثة أو هوية النص».
ولكوني من القراء السابقين لمجلتكم، ولكون مجلتكم لا توزع في السوق الجزائري، وحتى لا أُحرم من فوائد مجلتكم أرجو منكم، وأملي بعد الله فيكم لكبير أن تنظموا لي اشتراكا في مجلتكم، وبداية من العدد صفر سالف الذكر، وهذا من أجل ضمان الحصول على جميع الأعداد بصفة دائمة ومنتظمة. ودمتم في خدمة الثقافة.

خليل نقاش
ولاية ميلة- الجزائر

أشواق عراقية

لا تدرون كم كانت الفرحة التي غمرتني وأنا أطالع أحد المواقع الإلكترونية باستئناف صدور مجلتنا الحبيبة «الدوحة»، إنها عودة نتمنى أن تكون ميمونة مباركة، حيث لم يكن أحد يتوقع أبداً أن تعاود المجلة الصدور بعد انقطاع استمر أكثر من عشرين عاما.
لقد تابعت إصدارات «الدوحة» منذ أعدادها الأولى وحتى العدد 120، وكان آخر عدد صدر منها عام 1986 ومازلت احتفظ بمعظم أعدادها في مكتبتي، وما يثير الاهتمام أن العدد الأول من المجلة تضمن ملفاً عن كتابات المرأة المبدعة.
إنني أتوجه لكم برجاء أخوي هو إرسال مجلة الدوحة على عنواني وأن يكون للمجلة موقع الكتروني، وسأكون شاكرة لكم، لأننا في العراق الجريح نعيش ظروفاً صعبة تحت مطرقة الاحتلال البغيض.
خولة رحمة عيسى
العراق- محافظة النجف

مقام الإبداع الحقيقي

ما قدمته «الدوحة الثقافية» بتاريخها الطويل ومكانتها المرموقة في عالمنا الثقافي العربي، وما نأمل أن يكون بكفاحكم ونزاهتكم ورؤيتكم هو دافعنا، بل هو دافع كل مبدع عربي للتواصل، ومثل كل مبدع يطمح لنشر نصوصه بين صفحات أرقى المجلات العربية وأكثرها تماسا مع كل قضايانا وهويتنا ومشاريعنا الثقافية أجد نفسي محاولا.. على أمل أن تنال نصوصي درجة الإبداع الحقيقي، وتحظى بالنشر على صفحات «الدوحة الثقافية».

كما أرجو طمعاً في كرم سيادتكم، إضافة بياناتي البريدية إلى قائمة مراسلات المجلة حتى نتمكن من الحصول على المجلة مرة أخرى.

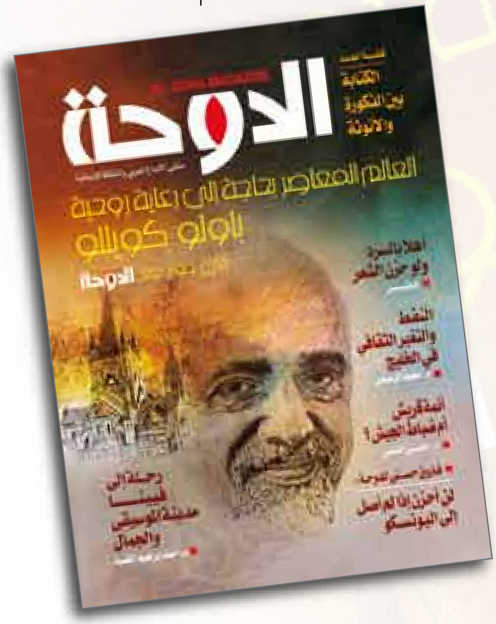
محمود محمد سليمان إبراهيم
مصر - نجع حمادي - الشرقي بهجورة

عود أحمد

أجمل التهاني والتبريكات لكم على عودة المجلة الجميلة - التي أحببناها - إلى الحياة، والعود أحمد.

وأحب أن أقول إنني من أوائل من كَتَبَ ونُشِرَ له في «الدوحة» الغنّاء، في الثمانينيات، وإنني اليوم بكل محبة وسرور أتواصل معكم إن شاء الله فأرسل لكم هذه القصيدة للتكرّم بنشرها مشكورين:

أنا والشعرُ والناس..
أصوغُ الشعر من قلبي وروحي
فإن سموه أبداً طموحي
وأكتبُ من دمي هو ذا مِدادي
فلا عجبٌ إذا نزفت جروحي
سأبقى واضحا ما عشت أني
أرى الإبداع في ألق الوضوح
أنا بالشعر أغدو بانتصار
ومن فتح أسيرُ إلى فُتوح
وراياتي تروم ذرا جبالٍ
وتأبى أن تقرَّ على السفوح
ولكن لا تهوّرَ في صعودي
ولا أرضى عن الفرس الجموح
سبيل الحقّ نهجي في حياتي
لذلك لن أخاف من الجنوح
ومهما طالَ من صرحٍ سيبقى
لديّ الفكرُ في قمم الصروح



أحمد بشار بركات
حماة - سوريا - جريدة الفداء

تواصل ورجاء ودعاء

يسعدني أن أتقدم إلى أسرة مجلة «الدوحة» الغراء بخالص تحياتي، متمنياً لهم دوام الصحة والسلامة في أداء مهامهم النبيلة. وبعد أن اطلعت على خبر صدور العدد الأول من مجلة الدوحة الغراء بعد انقطاع دام لعقدين من الزمن فإنني أتشوق للتواصل معكم عبر مقالين هما «قراءة عابرة في فصول المشهد الثقافي الجزائري»، و«فن المراسلة عند الأديب نجيب الكيلاني»، وكلي أمل من الله العلي القدير أن تصلكم هذه الرسالة وتحظى مقالاتي بالنشر في الأعداد القادمة.

وفقكم الله وسدد خطاكم وأيد مسعاكم وتقبلوا فائق تقديري واحترامي.

الدكتور أحمد عيساوي
أستاذ الدعوة والإعلام والفكر الإسلامي المعاصر
كلية العلوم الاجتماعية والعلوم الإسلامية
جامعة باتنة - الجزائر

«المجالس» جسر تواصل بين الأجيال

لا أزال أذكر وأنا بعد طفل، كيف كان جدّي ووالدي يصرّان عليّ وعلى أقراني على حضور المجالس، ويحرصان على مواظبتنا بنظامية دقيقة. بل الويل والثبور وعظائم الأمور إن تأخرنا. ولم نكن ندرك مغزى هذا الإصرار والحرص حتى تقدمت بنا الأيام، وتعمقت تجاربنا، فاكتشفنا أن المجالس ليست مجرد لقاءات اجتماعية، إنما هي مدارس ثقافية أصيلة تربطنا بالمجتمع وتعلّمنا العادات والتقاليد، وتوطد علاقتنا بتاريخ الآباء والأجداد.

×××

وظاهرة «المجالس» المعروفة في الجزيرة العربية أو «الديوانيات» الكويتية تميز هذه المنطقة في دنيا العرب. وهي جديرة بالاهتمام والدراسة، وتستحق المحافظة عليها وتطويرها، بما يقيها من التراجع والاندثار، ويزيد من تقدير الجيل الجديد في مجتمع الخليج لأهميتها وفعاليتها.

د. حمد عبدالعزيز الكواري

وزير الإعلام والثقافة السابق في قطر

والواقع أن انتشار «المجالس» قديم وراسخ في حياة الأجيال في الخليج، لا بل إن مكانة الرجل ووزنه يمكن أن يتحددا من خلال موقعه في «المجلس» الذي يؤسسه، ومن خلال مستوى حضور الذين يرتادونه، بما يساعده على القيام بواجبات الضيافة التي يشكل «المجلس» عنواناً لها.

في الماضي، وبسبب غياب المؤسسات التنظيمية المتكاملة، كان «المجلس» يقوم بدور ثقافي اجتماعي اقتصادي إعلامي وتربوي، حيث كان يلتقي الرجال من كافة الأعمار في المجالس بما يمكنهم من تعزيز أواصر الصداقة والصلة الاجتماعية، والتواصل بين الأجيال، لمناقشة قضايا مجتمعاتهم، كما أنها عادة ما تكون مكاناً لسماع الشعر ونوادر الأدب.

وتختلف أهمية المجلس ونوعية رواده باختلاف صاحبه، ومكانته الاجتماعية وقدراته. ويمكن أن يكون «المجلس» في مكان مغلق، كما يمكن أن ينعقد في مكان مفتوح، لا سيما في ليالي الصيف. ولأنه لم تكن هناك فنادق في الماضي فإن تأمين إقامة الضيف ضمن أسباب الراحة، كان يقع على عاتق صاحب المجلس. فكرم الضيافة صفة ملازمة للمجالس، والولائم الكريمة التي تقام في سياق «المجلس» تكون مناسبة للتعرف على الضيف، فيُقبل ابناء الحي على «المجلس» ويشاركون فيه.

بالطبع بدأت «المجالس» بالتحول الآن، تبعاً لإيقاع الحياة الحديثة ولتبدّل الاهتمامات وكثرة الانشغالات، فالإنسان لم يعد يتمتع بالقدرة على التحكم في وقته كما كان الحال في السابق، خاصة لدى الجيل الجديد الذي انغمس في متطلبات الحياة والتعليم والتطورات التكنولوجية، والتي جعلته منهمكاً فيها، وجعلته يخصص الوقت المتبقي لديه، وهو قليل، للمتطلبات الإنسانية والاجتماعية الجديدة التي كان يتمتع بها المجتمع، ومنها صلة الرحم، والتواصل، والتعاضد، والتعارف بما يوثق المحبة بين أفراده.

إنه من الأهمية بمكان أن يحرص أبناء المجتمع على إعطاء ظاهرة المجالس حقها من الاهتمام، والحفاظ عليها بكل وسيلة، وإدراك دورها الاجتماعي والثقافي والإعلامي والسياسي الفعّال والبناء الذي يمكن أن تقوم به. كما عليهم أن يدركوا أن متطلبات الحياة الراهنة حالت دون الأب وابنه، والأخ وأخيه، والصديق وصديقه، والجار وجاره، والمجالس يمكن أن تقلل هذه السلبيات وأن تتيح فرص اللقاء والتعارف والترابط والتعاضد والتواصل وصلة الرحم، وتبادل الخبرات والمعرفة في عالم أحوج ما يكون فيه الإنسان لأخيه الإنسان.

إن المحافظة على المجالس وإدراك دورها، مسؤولية كبيرة علينا جميعاً أن ندركها، وأن نعمل على استمرار هذه الظاهرة التي أدرك دورها أجدادنا، فحافظوا عليها جيلاً بعد جيل، حتى ينتقل المشعل من يدٍ إلى يد، وتبقى الشعلة وهّاجة.

ويجب ألا ننسى أن هذه الظاهرة التي تميّزنا عن العالم الخارجي، لا بل عن بقية دنيا العرب، هي جزء من أصالتنا ومن تراثنا. ولا أحد يفرّط بما تركه الآباء والأجداد، خصوصاً أنه كان جسر تواصل بين الأجيال وساحة لقاء وتعارف بين أبناء الوطن الواحد.

❊ ❊ ❊

جاء في العقد الفريد لابن عبدربه «أن أحد الأمراء كان يستقبل مرة في الأسبوع في مجلسه ذوي الحاجات . وفي أحد الأيام لحظ أن في المجلس رجلاً من الأغنياء الموسرين فصبر عليه إلى أن انفض القوم وسأله:

– لماذا أتيت إلى مجلسي وأنت رجل أغناك الله، ولست في احتياج إلى أحد . هل أنت تتحداني؟

فرد عليه الرجل قائلاً :

– رأيتك تحب الذي تعطيه فأحببت أن تحبني».

إذن الموضوع موضوع اتصال لا انفصال، وانتماء لا انفضاض، وتقارب لا تباعد . هكذا هي المجالس تعاقد على المؤانسة، وتعاقد على البر، والجميع في تقوى الله .